

«أثر تطور وسائل الاتصال على تطور الأشكال القصصية والدرامية

( القصة والدراما )

# مَعَ الدَّرَامَا

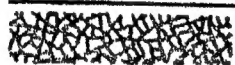
يوسف الشاروني



المهنية المصرية العامة للكتاب

١٩٨٩

# دراسات أدبية



الإخراج الفني

جرجس ممتاز

---



## المحتوى ( ١ )

٧	مقدمة . . . . .
٩	القصص الشفاهى . . . . .
١٥	القصة المطبوعة . . . . .
٢٣	القصة السينمائية . . . . .
٣٤	الدراما الاذاعية . . . . .
٣٨	الدراما التليفزيونية . . . . .
٤٤	المبدع والمتلقى بين الفردية والجماعية فى وسائل الاتصال الجماهيرية
٥٥	الكاسيت والفيديو كاسيت . . . . .
٥٩	مراجع البحث . . . . .



## مقدمة

الفن أداة من أدوات التواصل بين الأفراد ، شأنه فى ذلك شأن الكلام - وإذا كان الكلام ينقل فكر الإنسان وانفعاله الى أخيه الإنسان ، فإن الفن ينقل انطباع الإنسان الى الإنسان . واللغة يمكن أن تكون كلاهما أحيانا ، ويمكن أن تكون فنا أحيانا أخرى وعندئذ نسميها أدبا . والفن - بما فيه الأدب - يحقق بين الجماعة اتحادا عاطفيا أو تناغما وجدانيا ، فعن طريقه تصبح الحالات الوجدانية التى تمر بالآخرين من حولنا فى متناول مشاعرنا ، فضلا عن أن فى وسعنا أن نستشعر عواطف أخرى أحس بها غيرنا من قبل منذ آلاف السنين أو على بعد آلاف الأميال .

والتلامس هو وسيلة الاتصال الأولية عند الكائنات الدنيا ، أما الكائنات الأرقى فتستخدم الأصوات وتعبيرات الجسم والوجه كما فى حالة هز الكلب ذيله . وتطور الاتصال التلامسى عند الإنسان الى اتصال سمعى وبصرى أدى الى حصوله على حرية مكانية ، أى التفاهم برغم وجود مسافة بين الأطراف المختلفة . ثم اخترع الإنسان التدوين وبذلك تغلب على قيد الزمان - فى الوقت الذى ازداد فيه حرية فى المكان - بمعنى أنه يحتفظ بأداة اتصاله بالآخرين مدة أطول ، كما يمكن أن يرسل رسالته الى أشخاص بعيدين عنه لايراهم . وتطور وسائل الاتصال بجميع أشكالها ليس الا محاولات الإنسان للحصول على حريات أوسع فى الزمان والمكان . وقد عبر عن ذلك مارشال ماكلوهن ( ١٩١١ - ١٩٨١ ) بقوله ان هذه الوسائل امتداد لجهازنا العصبى .

والنتيجة التى تكشففت اثناء هذه الدراسة هو ان الأدب الابداعى - كأداة اتصال - مر بأربع مراحل : أولها مرحلة الأدب الشفاهى ، ثم مرحلة

- المطبعة ، فوسائل الاتصال الجماهيرى : السينما والاذاعة والتليفزيون
- وأخيرا مرحلة الكاسيت والفيديو كاسيت

أما عن التفاصيل فلست أدعى أننى أتيت فيها بجديد ، فكلها موجودة فى بطون المراجع التى تتناول وسائل الاتصال وفلسفتها • انما المساهمة المتواضعة التى أزعمتها لنفسى فهى تلك النظرة الشاملة التى تجمع هذه التفاصيل فى كل واحد ، ومحاولة اللقاء الضوء على تلك الحركة الدائرية اللولبية التى تحكمها والتى تكشف بدورها خلال هذه الدراسة ، واعتقد ان هذه النظرة تحل كثيرا من القضايا التى تبدو كما لو كانت مشكلات عند النظر اليها نظرة جزئية ، كالحديث عن أزمة الأدب القصصى اليوم أو عن مشكلة الكتاب والقراءة بوجه أعم • فهذه النظرة التاريخية المستقبلية تضع أبعاد مثل هذه القضايا فى إطارها ، راجيا ألا تنطوى على تعسف يضحي بالواقع فى سبيل التنظير ، ذلك المنزلق الساحر المهلك الذى طالما أودى بحياة نظريات ما كادت تتألق حتى خبت • وما يطمئنى هو اننى لم أبدأ بتنظير مسبق حاولت فرضه على الوقائع ، بل ان ما حدث كان عكس ذلك تماما : استقراء للوقائع أفضى الى هذه النظرة التنظيمية المعرفية استيعابا للماضى واستشرافا للمستقبل •



## القصص الشفاهي



ونحن نلاحظ ان التدوين حين اكتشاف لم يؤثر على وسيلة الاتصال الشفاهية للأدب ، لأنه ظل فى نطاق محدود هو نطاق المتخصصين والقادرين ، أما الجمهور الواسع المستهلك فقد ظل جمهور الرواية الشفاهية ، ولم يصبح للتدوين تأثير حقيقى الا حين انتقل عن طريق المطبعة . هذا الأدب الشفاهى كان مجهول المؤلف لا لأن دور الفرد فى انشائه معدوم ، فسيرة عنتره - على سبيل المثال - تنسب الى الشيخ يوسف بن اسماعيل (١) . ولكن لأن العمل الأدبى الشعبى يستوى اثرا فنيا بتوافق ذوق الجماعة ، وجريا على عرفهم من حيث موضوعه وشكله ، ولأن شكله النهائى لا يتحدد قبل ان يصل الى جمهوره ، اذ يتم له الشكل الأخير خلال الاستعمال والتداول ، عكس الأدب المدون . ثم ان وسيلة اذاعته وهى النقل الشفاهى لا تلزمه حدود جامدة بحيث يمكن انتقاله من موطن الى آخر (٢)

وقد كان للأدب الشفاهى النصيب الأكبر من الأدب القصصى فى تراثنا العربى فيما عرف بالتوادر ( وهو المقابل الشفاهى للقصة القصيرة بنت المطبعة ) وفيما عرف بالسير ( وهى المقابل الشفاهى للرواية فى عصر المطبعة ) . وهذه السير لم تمر بمرحلة التدوين الا فى الفترة المتأخرة من القرن الحادى عشر الى السادس عشر الميلادى . ولا ريب ان فترة التدوين قد سبقتها مراحل انشاء تلك الآثار الأدبية واستعمالها بالرواية الشفاهية ، مما أنضجها . وأرساها فى شكلها الأخير المتداول (٣) .

ثم أخذت مطبعة بولاق والمطابع الاهلية فى مصر فى الثلث الأخير من القرن الماضى وأوائل القرن الحالى تخرج للناس أجزاء من تلك الآثار . ويرى أحمد رشدى صالح ان جمع تلك الآثار قد جنى عليها لأنه ساعد

على انزوائها وان لم يكن هو علة هذا الانزواء ، ذلك انه بتطوير الحياة العامة أصبحت الأسواق الحديثة فى المدينة ليست هى أسواق المدينة الاقطاعية ، وأصبحت مشاغل الناس واهتماماتهم أكثر وأوسع من تلك الاهتمامات التى تثيرها السير المدونة . وساعد الطبع على قتل هذه الآثار لا على مزيد من حياتها ( كأنها أثر تاريخى وضع فى متحف ) . فالسيرة عمل يجب أن يؤدى وليس هو رواية تقرأ . أو قل ان السيرة تسمع فى القاء درامى له تقاليد ومجاسه . الأمر الذى لا تتيحه حياة المدينة (٤) معنى هذا ان الأدب الشفاهى جماعى التأليف جماعى التلقى .

ونحن اذا حاولنا ان نتعرف على خصائص عامة للفن القصصى الشعبى فيما قبل القرن التاسع عشر فانه يمكن اجمالها على النحو التالى :

— اعتمادها على الاحداث أساسا ، لجذب أذن المستمع .  
— تسلسل هذه الأحداث فى ترتيب زمنى الا فى حالات قليلة ، وذلك حتى يسهل على المستمع متابعة ما يصغى اليه .

— اللفظ خليط من الفصحى والعامية المتفاصحة المسجوعة تتخللها أبيات شعر لتيسير حفظها وروايتها . ذلك أن « أسلوب النثر فى الملاحم جاء موزونا ( على نحو من الأنحاء ) جعله صالحا للأداء التمثيلى أو للتلوين الصوتى للراوى كما جعله صالحا للغناء أو الإنشاد على الربابة . وقوام هذا الأسلوب فى بساطة المحسنات البيعية اللفظية التى يتوالد من تكرارها الايقاع الموسيقى الذى يمتاز به أسلوب الملاحم العربية فى أغلبها » (٥) وغالبا ما يكون الشعر « تكثيفا شعوريا وتعبيريا للحدث الملحمى الذى قامت عليه السيرة » (٦) .

— عدم حياد المؤلف فهو يتدخل أحيانا مناصرا شخصية على أخرى وأحيانا أخرى للتنبيه أو الشرح .

— قربها من الفانتازيا فى مقابل قصص بالفصحى قريبة من الخبر أو التاريخ .

وتتمثل الفانتازيا فى تدخل القوى غير الانسانية ، فالى جانب اصطناع الحيلة والشجاعة والقوة الجسدية واستخدام السلاح والتنكر والبنج لتخدير الأعداء وضد البنج لابطال تأثيره واستخدام النقط الذى

ينير ظلام الليل ، نجد السحر والاماكن المرصودة والحيوانات الخرافية وتحول الناس الى حيوانات والاستعانة بالجن .

كذلك تتمثل الفانتازيا فى تجاوز الحدود الزمانية والمكانية . فمثلا فى سيرة على الزبيق ( وهى حكاية من حكايات الشطار ) نجد ان حوادثها وقعت عندما كان أحمد بن طولون يحكم مصر وهرون الرشيد على رأس الخلافة فى بغداد . ونحن نعرف ان بين نهاية حكم هرون الرشيد وبداية حكم ابن طولون ستين عاما . كما كان الزبيق يتردد فى طفولته على الأزهر وهو الذى انشئ أيام الفاطميين بعد حكم ابن طولون بسنوات . أما تجاوز الحدود المكانية فتتمثل فى قدرة البطل على التنقل بسرعة الى أماكن نائية والعودة منها بالسرعة نفسها .

كذلك تتكرر الصدفة ، وتكرار الصدفة فى العمل الادبى معناها عدم وجود المبرر أو عدم التمهيد لما سيقع .

وفى مقابل هذا النوع من القصص نجد قصصا بالفصحى الخالصة يحرص مؤلفوها ( المجهولون أيضا ) على إيهام القارئ بأنها وقعت فعلا ويستند روايتها ومدونها الى سلسلة العنعنات أحيانا زيادة فى ذلك الإيهام . وهذه القصص كانت قريبة من الخبر أو التاريخ بمعنى ان القصص كان ينقل عن الواقع بعد ان يحذف منه أو يضيف اليه بما يشوق السامع . وبذلك فانه ينتقل مما وقع ( التاريخ ) الى ما يحتمل ان يقع ( الفن ) . وقصص الحب العذرى أوضح نموذج لهذه القصص .

— شخصيات القصص الشعبى أبطال تطوروا عن البطل الاسطورى ونتيجة لهذا فاننا لا نحصل على الصورة الداخلية لبطل السيرة . كما ان السيرة . كما ذكرنا — تزدهم بالحركة المستمرة ، لا تنتهى من واقعة حتى تبدأ بأخرى ، ولا تنتقل من مكان الا لتبدأ الأحداث فى مكان آخر ، فلا مجال للتأمل فى النفس أو الكون . لهذا ينعدم الجانب الدرامى فى بطل السيرة ويقترب من البطل الملحمى الذى يعرف هدفه ويتجه نحوه لا يعوقه تردد ولا صراع داخلى . ونتيجة لذلك فالشخصيات مسطحة اما خيرة أو شريرة ، لا تعاني من صراع حتى فى مواقف تتطلب ذلك . ونتيجة لذلك أيضا فالشخصيات جامدة لا تتطور ، حتى العمر لا يتقدم بها ، بل انها تشيخ فجأة . وجمود الشخصيات يسلبها أى خبرات فلا تحذر شرا جديدا بسبب شر مماثل وقعت فيه من قبل ، كأنما لا ذاكرة لها . ولهذا تتكرر القصص المتشابهة على نحو ما نجد فى قصص السندباد .

وأبطال القصص شخصيات اما فى السلطة كالنبلاء والملوك ( كما  
فى مقدمة ألف ليلة وليلة ومقدمة كليلة ودمنه ) واما أبطال شعبيون يمثلون  
أحلام الجماهير والمثل الأعلى للبطولة الذى يتوقون اما الى  
تحقيقه أو الى ظهوره لتخليصهم مما يعانون منه كالظاهر بيبرس وعنترة •  
أما النوادر فكانت تدور أما حول اشخاص فى السلطة للسخرية منهم مثل  
نواذر قراقوش أو حول أشخاص يمثلون الانسان العادى فى غفلته أو  
حكيمته أو حسن تخلصه مثل جحا وأبو نواس(٧) •

## القصة المطبوعة

## القصة المطبوعة

ثم حدثت منذ بداية عصر النهضة عدة تطورات حضارية من بينها تطور الكتابة سواء من ناحية الحروف أو من ناحية المادة التي تكتب عليها هذه الحروف ، حتى اكتشاف طريقة الطباعة على الحجر فالخشب ثم تسرب اسرار صناعة الورق من الشرق الى أوروبا ، واكتشاف جوتنبرج ( المولود عام ١٤٠٠ م بمدينة ماينز بالمانيا ) للسبيكة المعدنية التي تصنع منها الحروف المنفصلة (١) مما جعلنا ندخل في عصر جديد هو ما يعرف بعصر الطباعة .

وباستخدام الطباعة على نطاق جماهيري كان لابد من دخول تطورات جوهرية على فن القصة ، فبعد أن كانت تعتمد أساسا على الرواية الشفاهية أصبحت تعتمد أساسا على الكلمة المطبوعة أو المقروءة ، أي تحولت عملية التلقى من الأذن الى العين ، وأصبحت الصفحة المطبوعة ذاكرة أدق من ذاكرة الرواي المعرضة للنسيان والاضافة ، وأصبح تكرار النسخ المطبوعة أرخص وأسهل وأدق من تكرار الرواة الذين تختلف رواياتهم للنص الواحد باختلاف ذكرايتهم وجمهورهم وأدائهم ، وبهذا فقد النص قابليته للتشكل والتغير وربما النمو أو الانتكاس واكتسب ثباتا مع قدرة أوسع على التداول .

ولم يكن هذا هو التغير الحضاري الوحيد الذي اثر تأثيرا جوهريا على فن القصة ، فقد صاحب ذلك عوامل اجتماعية وعلمية ، فمن الناحية الاجتماعية ظهرت الطبقة الوسطى وأصبحت هي المصدر الأساسي لمجموعة الكتاب ولجمهور القراء . أما الطبقة المترفة فقد كانت أكثر انشغالا من أن تقرأ أو تكتب فيما عدا حالات فردية ، بينما كانت الطبقات الفقيرة أكثر انشغالا بالحصول على قوت يومها من أن تكتب أو تقرأ فيما عدا حالات استثنائية أيضا . وهكذا فإن الاغلبية العظمى من الكتاب وجمهور القراء



كانت من الطبقة الوسطى التى بدأت تتعاطم ويشد نفوذها ويكثر عددها منذ بدأ ينهار النظام الاقطاعى فى أوربا ويحل محله نظام جديد أصبحت الطبقة المتوسطة فيه هى أقوى الطبقات نفوذاً . وقد أدى ظهور الطبقة الوسطى الى أن يكون أبطال القصص من هذه الطبقة أى من غير النبلاء والملوك ومن غير الأبطال الشعبيين الذين كانوا عادة أبطال القصص فيما سبق ، وأصبح ما يعرف بالرجل العادى بطلا للقصص ( وقد حدث الشيء نفسه بالنسبة للمسرح ، ويمكن أن نقارن بين أبطال المسرح الاغريقى أو مسرح شكسبير وأبطال مسرح إبسن على سبيل المثال ) .

عامل اجتماعى آخر هو حصول المرأة على قدر أكبر من الحرية وخروجها الى ميدان العمل ومشاركتها الرجل فى المساهمة فى الانتاج الصناعى الذى صاحب هذه التطورات الحضارية . وهذا أدى الى أن تكون العلاقات العاطفية بين الرجل والمرأة موضوعا من الموضوعات الأثرية فى الفن القصصى المتطور .

ويرى بعض المفكرين أن الطبيعة هى التى أدت الى ظهور كل هذه التطورات . فمارشال ماكلوهن يعلن قائلاً : إذا نظرنا الى الطباعة على أنها مجرد وسيلة لاختران المعلومات أو الاسترجاع السريع للمعرفة ، فإننا سنجدتها بهذا المعنى - حطمت النزعات الفكرية والقبلية المحدودة النطاق تحطيماً سيكولوجياً اجتماعياً ، سواء من حيث المكان أو الزمان (٢) ويستطرد قائلاً : أن التعليقات غير المباشرة التى تناولت آثار الكتاب المطبوع عديدة ومتنوعة وفى متناول اليد . ويكفى أن نشير الى أعمال رابليه وسيرفانتس ومونتني وسويفت وبوب وجويس ؛ فلقد استخدم هؤلاء الكتاب الطباعة وسيلة لخلق أشكال جديدة . . . كذلك فإن امتداد الانسان فى مجال الطباعة قد أحدث تأثيراً اجتماعياً هاماً فى ظهور القومية والصناعة ونمو الأسواق الجماهيرية ومحو الأمية والتعليم العام . ذلك أن المطبوعات قد مثلت صورة الدقة المتكررة التى أسهمت فى ظهور أشكال جديدة تماماً من امتداد الطاقات الاجتماعية . لقد اطلقت المطبوعات الطاقات السيكلوجية والاجتماعية الهائلة من خلال عصر النهضة . . من خلال انطلاق الفرد من اطار جماعته التقليدية ، فى الوقت الذى حاولت فيه هذه المطبوعات تقديم نموذج لكيفية ارتباط الافراد فى شكل تجمع جماهيرى يعكس ضرباً معيناً من القوة . . ولا شك أن أعظم الهدايا التى قدمتها الطباعة للانسان هى قدرته على التجرد أو الترفع ، أى القدرة على أن يفعل دون أن يتفاسل . . ولقد كانت القدرة على فصل الفكر عن

المشاعر ٠٠ هي التي انتزعت الانسان فى حياته الخاصة - كما فى حياته العامة - من الروابط الأسرية الوشيجة للعالم القبلى (٣) وهناك جانب آخر هام أحدثته طرازية وتكرارية الصفحة المطبوعة ، ألا وهى زيادة التأكيد على الهجاء الصحيح والاعراب والنطق ٠ وفضلاً عن ذلك أدت الطباعة الى نتائج أخرى ٠ فقد أسهمت فى فصل الشعر عن الغناء ، وفى فصل النثر عن البلاغة ، وفى فصل اللغة العامية عن لغة المتعلمين ٠ ففى مجال الشعر مثلاً أصبح بالإمكان قراءة الشعر دون سماعه ، والعزف على آلة موسيقية دون أن يصاحب هذا العزف قصيدة شعرية (٤) ٠

وتطور الطباعة أدى الى ظهور ما يعرف بالصحافة ٠ وقد احتلت القصة القصيرة ، والرواية التي تنشر على حلقات مكاناً هاماً فى الصحافة تجذب اليها جمهور القراء ، وبذلك وجد الفن القصصى وسيلته الى الذبوع بين جمهور عريض نشأ نتيجة انتشار الكلمة المقروءة التي كانت قد أدت بدورها الى انتشار التعليم ٠ ومن صفوف هؤلاء المتعلمين خرج الكتاب كما خرج الجمهور العريض الذى يقرأ لهؤلاء الكتاب ٠ الى جانب ذلك بدأت تتكون علوم كانت جنينا ضمن علوم أخرى ، ثم أخذت تستقل شيئاً فشيئاً ، لعل أهمها كان علم النفس ، وكان يسمى عند العرب القدامى «علم الفراسة» وكانت أهمية هذا العلم انه جعل نظرة الانسان للانسان لا تقف عند ظاهره ، بل حاول ان يستكشف داخله ٠

كل هذه العوامل معا أدخلت تغييراً جوهرياً على ما كان يطلق عليه اسم الحكاية بجميع انواعها ٠ ولعل أهم التغييرات التي حدثت يمكن تلخيصها فيما يلى :

- لم تعد القصة نقلاً عن خبر أو تاريخ يحذف منه ويضاف اليه لجذب انتباه السامع ، بل أخذت القصة تبتعد شيئاً فشيئاً عن ان تخضع للتعريف الافلاطونى بأن الفن تقليد للتقليد اذ أصبح لها وجودها المستقل ، وتركت مهمة النقل عن الخبر أو التاريخ للصحافة ، فالصحافة تنقل ما وقع من أحداث أو تروى أخبار السياسة التي تصنع التاريخ الى قرائها بعد أن تحذف شيئاً وتضيف شيئاً لاثارة قرائها وجذب انتباههم ٠ وذلك شبيه تماماً بما حدث فى تطور الفنون التشكيلية ٠ فقد كانت دقة الفنان التشكيلى فى عصر النهضة تقاس بمدى تقليده لما فى العالم الخارجى ، وبالتالى لدى احتفاظه بنفس النسب الموجودة فى العالم الخارجى ٠ وكان الملوك والنبلاء اذا أرادوا ان يرسموا صورة تجمع شمل أفراد أسرهم

أو صورة فردية لأحدهم استدعوا أحد الرسامين المشهورين ليقوم بهذا العمل الذى كان يستغرق وقتا طويلا ، والذى كانت تقاس مهارة الفنان بمدى دقته فى رسم ملامح من يصوره . وان كان الجانب الخلاق منه قد يتمرد على التقليد التام فيضفى رؤيته على التكوين والخطوط والألوان التى تجعل من عمله أثرا باقيا وليس مجرد تسجيل وقتى يزول بزوال أصحابه . ثم اخترعت الكاميرا فى أواخر القرن التاسع عشر فامكن ان تحل محل هذا النوع من الرسم وأن تصور فى دقائق وبدقة أكثر تفوقا مما كان ينفق الرسام فيه أياما . ولهذا كان على كل من الفنان التشكيلي والقصاص أن يبحث عن مجال جديد يجرب فيه كل منهما ريشتة أو قلمه . وكان هذا البحث فى نفس الوقت الذى بدأت تظهر فيه عدة علوم فى مقدمتها علم النفس ، كما بدأت تظهر التناقضات الاجتماعية التى سببها ظهور العصر الصناعى وتطوراتها . فأخذ كل من الفن التشكيلي وفن القصة يبتعد عن تقليد الواقع تاركا ذلك للكاميرا وللصحافة حتى رأينا قصاصا مثل ادجار آلان بو فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ( ١٨٠٩ - ١٨٤٩ ) يعلن فى نظريته الادبية بوضوح أنه لا يؤمن بمطابقة العمل الفنى للواقع ، بل يرى أن مطابقته له عيب جسيم ، وبقدر ما يبعد وجه الشبه بينهما تعلق قيمة العمل من الوجهة الفنية (هـ) . وهكذا بدأ كل من فن القصة والفن التشكيلي يبحث عن مجال جديد لا تنافسه فيه الصحافة والكاميرا . هذا المجال هو العالم الداخلى للإنسان ، وكانت هذه أول خطوة لابتعاد هذين الفنين عن عالم الواقع ، حتى انتهى كل منهما الى شئ من التجريد . بل أصبح الفن التشكيلي فى النصف الثانى من القرن العشرين علاقة بين المساحات والخطوط والألوان مقتربا بذلك من فن الموسيقى الذى يقوم على أساس علاقات رياضية بين مختلف الأصوات . بينما ظهرت محاولات فى الرواية والقصة تحت اسم اللارواية أو اللاقصة وهى القصة التى تلغى الحدث تقريبا أو لا تعتمد عليه أساسا ، كما ظهرت من قبل القصة النفسية وما يعرف بقصة أو رواية المونولوج الداخلى ، وهى كلها قوالب وأساليب ما كان يمكن أن تظهر لولا الكلمة المقروءة ، لأننا يمكن أن نخلو لقراءتها وتركز على ما نقرأ ونسترجع ما فاتنا فهمه أو الاستمتاع به . وهو ما لم يكن متاحا عند تلقى الأدب الشفاهى .

— فالحدث الذى كان أساسيا وجوهريا فى القصة الشفاهية لاجتذاب أذن المستمع توارى بتطور القصة المطبوعة . حتى أن كثيرا مما يكتب من قصص لا تستطيع ان تلخصه لسامع فى أكثر من كلمات قليلة ، فهو مرتبط بكلماته المكتوبة أكثر بكثير مما يتبقى منه من كلمات تروى .

وهذا هو نفس ما حدث بالنسبة للشعر العربى ، فالشعر العمودى هو شعر عصر ما قبل المطبعة لأنه يكتب خصيصا لللقاء ، ولهذا كان لابد من ظهور الموسيقى فيه كاقوى ما يكون حتى يسهل حفظه والقاؤه ، وذلك عن طريق تساوى عدد التفعيلات فى كل شطر من شطرى البيت ، وعن طريق القافية الموحدة . ولكن انتشار الطباعة جعل من الممكن ظهور لون جديد من الشعر كان أكثر تحررا من هذه القيود الموسيقية حتى ان كثيرا منه يصعب تذوقه عند القائه ، بينما اذا قرئ فانه قد لا يخلو من متعة جمالية . واعتقد أنه لولا انتشار الطباعة ما كان لهذا اللون من الشعر ان يجد جمهوره حتى بالرغم من العوامل الحضارية والفنية الأخرى التى تساعد على وجوده مثل دخول المسرح الشعرى والشعر الملقى فى الأدب العربى الحديث بينما كان معظم التراث الشعرى العربى شعرا غنائيا .

— ان الدعوة الى تخلى النثر العربى الحديث عن السجع واستخدام المحسنات البديعية وتضمين القصة ابياتا من الشعر ، ماكان يمكن لها ان تنجح — او حتى تنشأ — الا بسبب ظهور الطباعة التى حلت محل الذاكرة الانسانية ، فلم تعد القصة فى حاجة الى مثل هذه « الموسقة » التى تساعد الذاكرة على الحفظ .

— أن بطل القصة أصبح هو الرجل العادى فى حضارتنا — كما سبق ان ذكرنا — وليس النبلاء والملوك أو الأبطال الشعبيون .

— ان القصة كما بعدت عن الخبر والتاريخ فقد بعدت فى الوقت نفسه عن الفانتازيا ذات الطلاسم والأماكن المرسودة والجن ، ولكنها تحولت الى فانتازيا أدب الخيال العلمى والأدب الميتافيزيقى الذى تتحطم فيه الحواجز بين الماضى والمستقبل والسماء والأرض والموت والحياة والخرافة والواقع .

— المناداة بحياد المؤلف القصصى وعدم تدخله فلا ينحاز الى بطل من أبطاله دون الآخرين ، ولعل هذا اثر من آثار المطبعة التى علمت القارئ ان يفعل دون ان يتفاعل « عندما نتكلم نميل الى التجارب مع كل موقف يحدث ، نتجارب بالنغمة والاشارة ، حتى بالنسبة لكلامنا نحن . أما الكتابة فهى بالأحرى نوع من العمل المعزول أو المتخصص الذى لا يتلام مع رد الفعل ولا يستلزمه . والانسان أو المجتمع المتعلم يحصل على قدرة خارقة على التصرف فى أى موضوع بتجرد تام (٧) » .

والفنون الادبية التى تعتمد على المطبعة فى توصيلها الى جمهور

متلقيها فنون تقوم على أساس فردية المبدع وفردية المتلقى ، بمعنى ان مؤلفها فرد معروف الشخصية ، صحيح ان المجتمع ما يزال حاضرا هنا لكنه حضور غير مباشر على عكس ما كان الأمر بالنسبة للجمهور في حالة الأدب الشفاهي الذي كان يقوم بدور المتلقى والمشارك في عملية الابداع في وقت واحد . أما هنا فان دور المجتمع لا يتم الا من خلال تسربه في نفسية المبدع الفرد الذي لا يلتقي بجمهوره وجها لوجه ، لكنه يتحسس تأثير عمله الفني عن طريق موافقة ناشره أولا على نشر عمله ثم عدد نسخ كتابه المباعة ثم آراء النقاد . الخ . وقد بلغت فردية المؤلف في عصر الطباعة احيانا الا ينشر ما يكتب على نحو ما فعل فرانز كافكا الذي أوصى صديقه ماكس برود بحرق ما كتب بعد وفاته ، ولولا ان صديقه خالف تلك الوصية لما أتيح للعالم أن يقرأ فرانز كافكا . ومن ناحية أخرى فان جمهور القراء لا يتلقى العمل الأدبي المطبوع وهو في مجموعات ، بل لابد ان ينفرد بروايته أو قصته ، وغالبا ما يفضل المكان الهادئ المنعزل ، حتى يستطيع ان يتذوق ويتابع ما يقرأ فلا تلهيه المشتتات عن التركيز عليه .

وفردية الابداع كانت تقترن عادة بعمليات نفسية خاصة كأن يطلق عليها — قبل التطورات الاخيرة لعلم النفس — الفاظ الايهام والروح . فكان المؤلف يفضل ان يعزل عن الآخرين بل ربما عن كل مايلهيهِ من حركة أو ضوضاء حتى يستطيع التركيز فيما يبدع . واذا حدث ما يقطع اتصاله الشعوري فقد يتوقف عن الابداع ، وقد لا يستطيع استئناف قصيدته مثلا فلا يتمها أبدا مثلما حدث مع الشاعر الانجليزي كوليردج في قصيدته « كوبلاخان (٨) » .

ونحن نجد وضعاً مشابهاً لدى القارئ الذي يحب بدوره ان يتلقى العمل الأدبي في عزلة عن الآخرين حتى يستطيع ان يركز انتباهه على ما يقرأ ، وهو يرد رموز اللغة الى صور حسية كانت — ولابد — أصلا لهذه الرموز في ذهن المبدع ووجدانه . فاذا ما استكمل المتلقى هذا البناء التخيل بكل جوانبه الحسية ، ما يلبث ان يصبح لديه انطباع مماثل — أو على الأقل انطباع مقارب — لذلك الانطباع الذي دفع المبدع الى ان يحوله الى صور حسية تجسدت رموزا لغوية .

ولا تقتصر فردية الابداع على عصر المطبعة ، بل تمتد الى كل الاعمال الفنية التي لا يشترك الجمهور في صياغتها بطريقة مباشرة : ينطبق هذا — على سبيل المثال — على الشعراء العرب قبل ظهور الاسلام وبعده ، وعلى

شعراء الاغريق من كتاب المسرح وغيرهم ٠٠٠ الخ ٠ ولكن عصر المطبعة هو قمة التأليف الفردي والمتلقى الفردي ، فهو عصر بلغ فيه الايمان بالفرديّة شتى الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والفكرية ٠ يقول ايان واط في كتابه « نشأة الرواية » ان الشخصيات فى الأشكال الأدبية السابقة على نشأة الرواية كان لها بالطبع اسمائها ، ولكن نوع الأسماء المستخدمة فعلا تبين ان المؤلف لم يكن يحاول ان يجعل من شخصياته موجودات فردية كاملة ٠ وقد نمت قواعد النقد الكلاسيكى ونقد عصر النهضة على تفضيل الاسماء التاريخية أو النمطية ، وفى أى من الحالتين توضع الاسماء فى سياق كبير مستمد من الادب الماضى أو السابق أكثر مما هى مستمدة من سياق الحياة المعاصرة ٠ حتى فى الكوميديا حيث لا تكون الشخصيات عادة شخصيات تاريخية بل مبتكرة ، فانه من المفروض أن تكون الشخصيات ذات صفات مميزة ، وقد ظلت على هذا المنوال مسدة طويلة بعد نشأة الرواية (٩) فالشخصيات الروائية لا تصبح لها فرديتها إلا اذا وضعت فى مكان محدد وزمان محدد ٠

## القصة السينمائية

---

وفى القرن العشرين حدث أهم تطور ثان فى تاريخ البشرية بالنسبة للفن وهو اختراع السينما فالإذاعة فالتليفزيون ، فقد أصبحت هذه الادوات الوسيلة الرئيسية للجماهير العريضة للحصول على المتعة النفسية ، وما يتخلل هذه المتعة من جوانب ايجابية أو سلبية ، أخلاقية أو اجتماعية. أو عقائدية •

وفى حوالى عام ١٩٠٥ ظهرت أول آلة ناجحة للتصوير السينمائى اشتملت على جميع القواعد الرئيسية التى توافرت لما جاء بعدها من آلات أكثر تقدما ، وذلك بعد عدة محاولات تمت فى نهاية القرن الماضى(١) •

وفى العهد المبكر للسينما كان الظن انه لما كانت كل من المسرحية والفيلم يقوم على الرؤية - والسمع فيما بعد - فمن الممكن نقل المسرحيات على شاشة السينما كما هى على المسرح ، أما القصة - طويلها وقصيرها - فلأنها لا ترى ولا تسمع ، ولكنها تعتمد على تحويل الكلمات المقروءة الى تخيل بصرى أساسا وحسى بوجه عام ، فانه من الضروى بذل جهد من أجل ترجمة السمات القصصية الى سمات سينمائية • وقد اتضح فيما بعد ان العكس هو الصحيح ، فالأسلوب السينمائى أقرب الى الأسلوب الروائى مما هو الى الأسلوب المسرحى • لأنه اذا كان الحوار أساس المسرح ، فان الصورة أساس العمل السينمائى ، والصورة هى الترجمة السينمائية للوصف والسرد اللذين يقوم عليهما العمل القصصى •

الواقع ان القصة السينمائية فن قائم بذاته له خصائصه التى تتفق وهذا الوسيط الجديد ، ولما كان من الممكن اعدادها عن الفنون الادبية

كالرواية والقصة القصيرة والمسرحية، فإن المقارنة بين القصة السينمائية من ناحية وكل فن من هذه الفنون الأدبية من ناحية أخرى وبيان مدى التعديلات بال حذف والاضافة التى تدخل على هذه الفنون لتطويعها للفن السينمائى ، يمكن أن توضح لنا فى النهاية مقومات هذا اللون الجديد من القصة •

وقد قدم لنا الاستاذ هاشم النحاس فى كتابه « نجيب محفوظ على الشاشة » مقارنة طيبة بين العمل الروائى والعمل السينمائى •

– فنحن نلاحظ أولاً أن الرواية يطول فيها الوصف بعكس الفيلم فاذا وصف الروائى مثلاً حجرة فى صفحة أو عدة صفحات فإن لقطة واحدة فى أقل من الثانية يمكن أن تقدم لنا هذه الحجرة بكل تفصيلاتها الدقيقة كما جاء فى الوصف الروائى أو ربما أكثر تفصيلاً • ويعتبر البعض أن هذا قيد من قيود الفنون الحركية المرئية ( السينما والتلفزيون ) لأنه يحد من حرية الخيال عند المتلقى إذا قورن بحالة القراءة ، ويجعل شخصاً آخر – هو المخرج – ينوب عنا فى التخيل وتحويل النص الى صورة بصرية ، ولذلك تتطلب القراءة مشاركة المتلقى ومجهوداً ايجابياً منه ، بينما يكون المتلقى عن طريق هذه الفنون الحركية المرئية أكثر سلبية بحيث يكون معرضاً للكسل العقلى •

ومن ناحية أخرى فإن الروائى اذا كتب جملة من كلمات قلائل يسرد فيها تحركاً من مكان الى آخر ، كأن يقول أن البطل مسافر من القاهرة الى الاسكندرية ومن محطة طنطا لحقت به زوجته ، فلا بد ان يصور الفيلم هذه الحركة من ابتداء وصول البطل محطة القاهرة وهو يحمل حقيبته وحوله كومبارس من بقية المسافرين ، ثم القطار يتحرك به ، ويدخل معه العربى للنمى فى لقطة ركابها ٠٠٠ وهكذا حتى نصل الى الاسكندرية ، أى ان ما استغرق سرده من الروائى أقل من دقيقة قد يستغرق فى الفيلم ما لا يقل عن خمس دقائق •

– ومما يلاحظ أنه فى العمل القصصى لا تتم الحركة والوصف فى وقت واحد ، بينما يتم ذلك فى الفيلم • فأننا أرى محطة القاهرة والقطار يغادرها ووجه البطل داخل العربى فرحاً أو حزيناً أو مهموماً •

ولما كانت الرواية تحتوى على السرد أكثر مما تحتوى على الوصف كان تحويل الرواية الى فيلم يستغرق اذن من الوقت أكثر مما تستغرقه



قراءتها ، ولهذا كان لابد من الاختصار فى السرد نفسه عن طريق حذف بعض الشخصيات والأحداث المتصلة بالشخصيات الباقية ، وكذلك حذف بعض المشاهد والقصص الفرعية والتفاصيل ، والتركيز على الخط الرئيسى فى الرواية .

– وهناك وسيلة أخرى لاختصار الرواية عند تحويلها الى فيلم هو التكتيف أو دمج فصلين فى فصل واحد . ففى رواية «بداية ونهاية» نجد فى الفصل الخامس عشر حسنين وحسين يصعدان الى شقة فريد أفندى للتدريس لابنه ، وهناك يلمح حسنين بهيه . وفى الفصل السابع عشر يتجراً حسنين ويضغط على يد بهيه وهو يتناول منها صينية الشاي . وقد دمج الفيلم هذين الفصلين فتم لحسين ما أراد من أول مشهد بشقة فريد أفندى عند بداية عمله بالتدريس لابنه (٢) .

– وبرغم هذه الطرق المستخدمة لاختصار الرواية حتى لا يستغرق الفيلم زمناً أكثر من المحدد له ، وحتى يتركز انتباه المشاهد على خط واحد يتابعه ، فإن كاتب السيناريو أحياناً ما يلجأ الى إضافة أحداث جديدة من عنده للإفادة بها فى الكشف عن أكثر من بعد من أبعاد القصة . فحسنيين يحصل من أخته نقيسه على هبات هاليه من حين لآخر ، وذات يوم تعود الى بيتها جريحة النفس بعد ان استسلمت لعامل ورشة اصلاح السيارات وفى يدها نصف ريال القاه اليها العامل ثمناً لمضاعفاتها . ويقابلها حسنين اثناء عودتها ، فتمد اليه نقيسه يدها بالنصف ريال . كانت هذه هى المرة الأولى ، وفى كل مرة بعد ذلك يأخذ حسنيين منها نصف ريال تسترجع خبرتنا عندما أخذ منها أول نصف ريال وتصور مايجرى لها خارج البيت دون ان نراه خاصة اذا ارتفع المبلغ الى ريال كامل . تلك اضافة ليست فى العمل الروائى تقدم للمشاهد لغة سينمائية توحى بما يحدث خلف ما يشاهده من صور .

– فرق آخر بين الفيلم والرواية ، ذلك ان الصورة السينمائية صورة خارجية فى المكان ، أما الأدب القصصى – ابن المطبعة – فمجاله المفضل العالم الداخلى للإنسان – خصوصاً بعد اختراع الكاميرا التى تسجل الواقع الخارجى ربما فى أقل من الثانية وبعد انتشار وتطور العلوم الانسانية الحديثة لاسيما علم النفس – ولما كانت مستويات الشعور ابتداء من الانفعال والتفكير والتذكر وأحلام اليقظة وأحلام النوم والكابوس ... الخ تنتمى الى هذا العالم الداخلى ، فإن الفيلم – بطبيعته – لا يستطيع أن

يعرض علينا هذه المستويات الا من خلال تصرفات الشخصيات تصرفات  
تجعلنا نستنتج حدوثها .

ويضرب هاشم النحاس مثلا لذلك عند ترجمة حالة نفيسه احدى  
شخصيات رواية بداية ونهاية لنجيب محفوظ عند سماعها نبأ زواج  
سلمان من غيرها وهى التى كانت تطمع فى الزواج منه . فقد استغرق  
نجيب محفوظ فى وصف مشاعرها الداخلية وما تعانيه من الالم صامته  
دون ان تصدر عنها حركة سوى عضة شفتها . اما فى الفيلم فنراها  
تندسح بسرعة الى المطبخ ، وخلف الباب الذى ترتكن عليه بظهرها تنفجر  
فى بكاء مكتوم . وعندما تسمع نداءها من الخارج تسرع بمسح دموعها .  
كما أنها عند مقابلتها سلمان تعود لتنظر الى نفسها فى المرآة ثم تقذفها  
بعنف بزهريه فتكسرها . وهكذا تتحول مشاعر الالم الداخلية الى حركة  
ظاهرة تصل بنا الى نفس التأثير بمعيشة مأساة نفيسه وصدمتها فى  
خيانة سلمان لها(٤) .

وقد حلت السينما مشكلة الذكريات حلا ناجحا الى حد ما عن طريق  
ما يعرف بالفلاش باك أو الاسترجاع .

— ويقودنا هذا الى مشكلة الزمن ، فالصورة عادة ما تعبر عن  
الحاضر ، وحتى الماضى والمستقبل يتحولان الى حاضر بالنسبة للمتفرج .  
اما اللغة فتملك بناء متكاملًا للتعبير عن الزمن سواء عن طريق الأزمنة  
الثلاثة للأفعال : الماضى والمضارع والمستقبل ( وفى لغات أخرى أزمنة  
أكثر من ذلك بكثير كالماضى الناقص والتام والقريب ... الخ ) وعن  
طريق الثروة اللفظية التى تعبر عن مختلف أوقات الزمن ابتداء من الثانية  
حتى القرن ، وأوقات الليل والنهار المختلفة ، وقترات الزمن ابتداء من  
الازل والسرمد حتى الهنيهة واللحمة .. الخ .

ويمكننا ان نضرب مثلا على صعوبة ترجمة الالفاظ التى تعبر عن  
ظلال اللغة الى لغة سينمائية بتلك العبارة — التى يوردها هاشم النحاس  
فى كتابه « نجيب محفوظ على الشاشة » — « لعله يكون مصورا كبيرا  
لو نشأ قبل عصره » . فقد تكلفنا محاولة ترجمتها تصوير الرجل وهو  
يعانى الفشل فى عصره ، ثم تصويره فى عصر سابق يحقق النجاح ،  
مما قد يستغرق قليلا بأكمله أو فصلا منه على الأقل . ومع ذلك فستبقى كلمة  
« لعل » دون ترجمة . ذلك ان الصورة اذ تظهر على الشاشة تمثل نهاية  
حاسمه .

كذلك يستحيل على الصورة ان تعبر عن النفس ، لأن وجودها حالة اثبات دائما ، والنفس عدم الوجود أصلا . فتحن حين نقول فى اللغة « لم يحدث » نثبت الوجود الذى يمثله الفعل « يحدث » وتنفيه فى الوقت نفسه اما السينما فانها اما أن تصور الحدث فيكون موجودا أولا تصوره فيكون عدما .

كما يستحيل على الصورة ابراز العلاقات الشرطية بين حدثين أو أكثر .

ولكن اذا كانت السينما تفقد دقة اللغة فى التعبير عن الزمن ، فانها من ناحية أخرى تتميز للسبب نفسه بالبساطة مما يجعلها لغة سهلة الفهم لكل الناس على خلاف اللغة التى قد يصعب فهمها حتى على المختصين فيها (٥) .

وكل من الفيلم والرواية يخلق الوهم بالزمان والمكان ، لكن الفرق بينهما ان الرواية تترجم الوهم بالمكان بالانتقال من نقطة الى أخرى فى الزمان ، والفيلم يترجم الزمان بالانتقال من نقطة الى أخرى فى المكان (٦) .

وربط هاويز بين صيغ العنصر الزمانى بالطابع المكانى فى الفيلم ، وفكرة الزمان عند برجسون ( ١٨٥٩ - ١٩٤١ ) ونشأتها فى فترة واحدة فبرجسون يؤكد تزامن محتويات الوعى وكمون الماضى فى الحاضر ، واقتراح انسياب فترات الزمان المختلفة معا ، وسيولة التجربة الداخلية الى حد لا تعود معه ذات شكل محدد ، والتدفق المحدود لمجرى الزمان الذى يحمل معه النفس ، ونسبة المكان والزمان ، أى استحالة تمييز الوسائط التى يتحرك فيها الذهن وتحديد ما . ويرى هاويز ان هذا التصور الجديد للزمان تتلاقى فيه كل خيوط النسيج التى تؤلف مادته الفن الحديث تقريبا ، وهى التخلّى عن عقدة الرواية ، واستبعاد البطل ، وتنحية علم النفس جانبا ، والطريقة الآلية فى الكتابة ، والأهم من ذلك طريقة المونتاج ، ومزج الاشكال الزمانية والمكانية فى الفيلم . ومن المؤكد ان هذا الفهم الجديد للزمان ، الذى أصبح العنصر الاساسى فيه هو التزامن ، والذى تنحصر طبيعته فى صيغ العنصر الزمانى بالطابع المكانى ، يتمثل على أروع صورة ممكنة فى السينما التى ترجع نشأتها الى الفترة نفسها التى ترجع اليها فلسفة الزمان عند برجسون (٧) .

فالفيلم أدخل تغييرا كاملا فى طابع مقولتى المكان والزمان

الديناميتين وفى وظائفهما • فقد أصبح المكان فيه ديناميا ، وفقد طابعه السكونى ، وسلبيته الهادئة ، وكأن وجوده يبدأ أمام أعيننا (٨) •

وعن علاقة الزمن فى الفيلم بالزمن فى الرواية الحديثة يقول هاويز  
اننا نجد فى أعمال بروسى وجويس ودوسى باسوس وفرجينيا وولف ، ان  
الطابع المتقطع للقصة والمسار المشاهد والتدفق المفاجئ للأفكار والحالات  
النفسية ونسبية معايير الزمن وافتقارها الى الانسان ، كل ذلك يذكرنا  
بأعمال التقطيع والادماج والاقحام فى الفيلم • وحين يجمع بروسى بين  
حدثين قد يفصل بينهما ثلاثون عاما ، ويقرب بينهما كأن المسافة الواقعة  
بينهما لا تزيد عن ساعتين ، فان هذه الطريقة بعينها هى سحر الفيلم •  
فالطريقة التى تتشابه فيها عند بروسى ، أيدي الماضى والحاضر ، والحلم  
والتأمل عبر المسافات المكانية والزمانية ••• وتختفى بها حدود المكان  
والزمن فى تيار العلاقات المتبادلة هذا الذى لا يعرف نهاية ولا حدودا •  
كل ذلك ينظر بدقة مزيج المكان والزمان الذى يتحرك فيه بروسى (٩) •

والواقع ان كل فن هو كفاح ضد الفوضى والاضطراب ، وهو  
يخاطر على الدوام بأن يزداد اقترابا من هذه الفوضى لى يخلص من  
برائتها مجالات للروح تزداد اتساعا باطراد • فان كان ثمة تقدم فى  
تاريخ الفن ، فان هذا التقدم ينحصر فى الزيادة الدائمة لتلك المناطق  
التي خلصت من براثن الفوضى وانعدام النظام • والفيلم يقف ، بفضل  
تحليله للزمن ، فى الخط المباشر لهذا التطور • فهو قد أتاح التصوير  
البصرى لتجارب لم تكن هناك من قبل وسيلة للتعبير عنها سوى القوالب  
الموسيقية (١٠) •

— وما أخذته السينما عن الأدب الرمزية والتشبيه عن طريق  
ما يسمى بالمونتاج المتوازي كأن ننتقل من رجل يموت الى فأس يقطع شجرة  
والسخرية كالانتقال من زوجة تستسلم لغزل عشيقها الى زوجها فى مكتبة  
يفازل سكبرتيته • أو عن طريق القطع من لقطة الى أخرى ، فننتقل من  
حلبة رقص ارسنقراطية الى مطبخ حقير لنكتشف أننا فى اليوم التالى  
فى منزل البطل الذى كان يرقص فى الحلبة أمس •

— كذلك يمكن استخدام الصوت فى القصة السينمائية استخداما  
مجازيا • ويمكن تقسيم الصوت بهذا المعنى الى واقعى ، ويقصد به كل  
الاصوات الصادرة عن الصورة أو البيئة المحيطة كنتيجة منطقية لها • وغير

واقعى : ويقصد به كل الاصوات التى لا تصدر عن الصورة كنتيجة طبيعية لها . وهى فى الحالتين اما أن يكون متألفا مع الصورة أو متناقضا معها .

ومثال الاستخدام المجازى للصوت الواقعى المتألف مع الصورة نفثات بخار القاطرة التى تتألف مع عجيح الجنود الراحلين الى الجبهة . أو صوت الرعد مع مشهد عنيف . أو موسيقى رومانسية تصدر عن راديو فى الصورة مع مشهد حب .

أما الواقعى المتناقض فيكون مثل استخدام موسيقى راقصة من مصدر فى المكان مع مشهد لشادة عقيمة ، أو استخدام صوت اعلان تليفزيونى عن شهادات الاستثمار مع مشهد لشخص مفلس يجلس مفكرا فى أمره .

أما الاستخدام المجازى للصوت غير الواقعى المتألف مع الصورة فيكثر استخدامه فى الافلام الكوميديية كأن تتنازع اطراف مختلفة للحصول على جاكطة يصاحبه صوت صفارة حكم فى مباراة وهمية لكرة القدم ، أو شخص يشرب مادة لاذعة نسمع على اثرها أصواتا غريبة ذات مؤثر مضحك كما لو كانت صادرة من معدته . أو مشهد قتل يصاحبه صوت صياح صقور .

ومن الأمثلة على استخدام الصوت غير الواقعى المتناقض مع الصورة على مستوى مجازى ان ترى شخصا فى محنة بينما نسمع من خلال تخيلاته أصوات ضحكاته اثناء لحظات سعيدة سابقة (١١) .

— وكل لقطة فى الفيلم تحقق — بالنسبة للمخرج السينمائى — نفس الهدف الذى تحققه الكلمة بالنسبة للشاعر ، والمونتاج هو ضم اللقطات بعضها الى بعض ، هو العملية الابداعية فى الفن السينمائى . فنحن اذا وصلنا لقطتين معا فلا ينتج عن ذلك مجرد حاصل جمع لقطة مع أخرى ، بل ينتج عنه ابداع سينمائى . فاذا شاهدنا لقطة لشخص يقف من مبنى مرتفع ، ثم شاهدنا لقطة أخرى لهذا الشخص وهو يصطدم بالارض ، فان المشاهد يكمل من مخيلته ما حدث بين اللقطتين رغم أنه لم يشاهده . وهكذا يخلق المخرج فى السينما من مجموع اللقطات المتفرقة عمله الفنى وهو الفيلم . وهذه اللقطات المتفرقة فى حالة الفيلم التسجيلى تكون منقولة عن الطبيعة مباشرة ، لكنها فى حالة الفيلم الروائى يكون الابداع الفنى

قد لعب دوره داخل الاستديو فى كل لقطة . فالعمل الفنى هنا يتم على مرحلتين ، والفيلم الروائى - كعمل فنى - لا يستمد مادته الخام من الطبيعة مباشرة بل من اللقطات التى بذل جهد خلاق فى ابداعها . فالمونتاج فى جوهره عملية خلق تدور فى ذهن كاتب السيناريو قبل ان يجرى تصوير قدم واجدة من الفيلم ، ويحققها المخرج فى كل مرحلة من داخل صناعة الفيلم .

- والسينما فن حركى - كالموسيقى - والفنون الحركية لا يمكن اعادة جزء منها للتأكد من استيعابه أو الاستمتاع به مرة أخرى . وهذا من أحد الفروق بين الرواية والفيلم . فقراءة الفنون اللغوية تسمح بالتوقف والاسترجاع أو القفز الى الامام . وبذلك يحدد القارئ سرعة قراءته بنفسه ولنفسه . أما الفيلم أو الدراما الاناعية أو التليفزيونية فانها مرتبطة بسرعة العرض المحددة التى لا يستطيع المشاهد التحكم فيها ، كما أنه لا يستطيع استرجاع أى جزء منها . فالسينما والراديو والتليفزيون لا تعيد ما تعرض أو تذيب بل تسير وتسيل وتتدفق كالانهار . لذلك فنحن نأخذ منها ما نأخذ خطفا وكيفما اتفق أما ما يقوتنا فقد فائنا . لهذا فالكتاب يسعى الى الخلود أما هذه الفنون الحركية فسريرة الزوال (١٢)

ومن ناحية أخرى يمكن القول ان بناء الرواية المعاصرة تأثر بالفن السينمائى ، فقد استفادت الرواية من الفيلم فى قلب ترتيب الأحداث ، وفى الانتقال من موقف الى آخر . فمثلا فى رواية « الباب المفتوح » ( ١٩٦٠ ) للطيفة الزيات ، نجد أنها تريد ان تنتقل من موقف تصور فيه حديثا يدور بينها وبين عصام - وبينهما علاقة توشك ان تنفصل - وينتهى الحديث بقول عصام أنه وجد الحل لعلاقته بها . ثم ما تلبث كلمة الحل ان تنتقل الى خطاب ورد لليلى من أخيها محمود حيث يحارب فى القنال . ويبدأ بقوله أنه ليس هناك سوى حل واحد حتى تتغير الاوضاع . فالانتقال على جناح لفظ ينتهى به حدث ويبدأ آخر أشبه بذلك الاسلوب الفنى الذى كان مستخدما فى السينما كثيرا وقتئذ عند الانتقال من منظر الى آخر ، كأن نجد فى نهاية أحد المناظر ممثلا يذيب شيئا فى كوب ماء ، وتتسع موجات الماء لتنتقلنا الى بحر تتلاطم أمواجه .

كذلك التعبير عن الواقع النفسى الداخلى بواقع آخر خارجى نجده فى الرواية نفسها حين وقف عصام وليلى يتفاهمان فى أحد المحلات التجارية الكبرى بالقاهرة ( شيكوريل ) بين الباب والمصعد ينتظران عودة قريبتيهما . وكان اليوم أول أيام الاوكازيون والباب الزجاجى لا يكف عن الحركة

فنحن ننتقل من الحديث الذى تتأرجح فيه علاقة العاشقين الى الباب الزجاجى الذى يتأرجح وكأنه رمز الشك والقلق . وعندما همس عصام فى يأس : انت ما بتحبينيش ، انت ما بتحبينيش خالص . فتحت ليلى قمها لتتكلم ولكن الناس فصلوا بينها وبين عاصم واضطروا الى التراجع أمام الضغط وهو يحاول ان يحفظ توازنه بالمشتروات التى تثقله . فنحن لا يمكن ان نقرأ هذه الجملة الا وفى ذهننا معنيان فى وقت واحد هو ان عصام يتراجع امام ضغط الناس وضغط ليلى ، وهو يحاول ان يحتفظ بتوازنه المادى وتوازنه العاطفى فى الوقت نفسه .

وأي استعراض للأفلام المأخوذة عن قصص قصيرة يتضح منه ان التغييرات المختلفة عن الاصل تترواح ما بين :

توسيع مجال القصة ( مكانيا وزمانيا )

توسيع التفاصيل أو اضافة تفاصيل جديدة

اضافة شخصيات وابتكار أحداث .

ويرى البرت فولتون أنه يمكن اعداد القصة القصيرة للسينما بأمانة اكبر مما هو ميسور فى الاعداد عن المسرحية أو الرواية . فبينما نجد الفيلم المعد عن المسرحية يمثل شيئا أكثر من المسرحية والفيلم المعد عن الرواية يمثل شيئا أقل من الرواية ، فان الفيلم المعد عن القصة القصيرة قد يكون شيئا شبيها نسبيا (١٤) .

ونحن نتفق مع هاشم النحاس حين يعلن ان فنان الفيلم حين يختار قصة أدبية لفيلمه ويحتفظ باسمها واسم كاتبها لا يقتصر فى عمله هذا على مجرد تقديم فيلم سينمائى فقط ، وبالتالي لا يحق له ان يطالبنا بتقييم عمله داخل نطاق فن السينما ، وانما هو يتجاوز ذلك الى المشاركة فى خلق الوجدان الانسانى الموحد بين قارئ الرواية ومشاهد الفيلم . ويتوقف ذلك بالطبع على قدر أمانته فى ترجمة الرواية . وكلما كان الفيلم أقرب فى مضمونه ومغزاه الى الرواية ساعد ذلك على خلق المشاعر المشتركة بين القارئ والمشاهد . أما الفيلم الذى يبتعد عن أصله باسم الحرية فانه يحطم تلك الصلة السابقة التى تسعى الفنون عموما الى خلقها بين البشر (١٥).

## السينما والمسرح :

فى بداية الانتاج السينمائى كان الظن ان الفيلم ليس الا مسرحية مصورة ، غير ان هذا الظن ما لبث ان اتضح عدم صحته للأسباب الآتية :

— اذا كان الحوار أساس المسرحية ، فان الصورة أساس الفيلم .  
— المسرحية تكشف عن شخصياتها عن طريق الحوار ، بينما يستطيع الفن السينمائى أن يصور الافكار عن طريق الحركة الخارجية ، وقد زاد ادخال الصوت من هذه الامكانية .

— السينما كفن او صناعة آلية تيسر الاتجار بالمجهود البشرى ، وذلك لأنه اذا كان المسرح يتطلب من الممثلين بذل المجهود نفسه فى كل مرة يعرضون فيها مسرحية على الجمهور فان هذا المجهود لا يبذل فى السينما غير مرة واحدة ثم يطبع من الفيلم أى عدد من النسخ التى تعرض هذا المجهود فى دور مختلفة ، بل فى بلاد متباعدة أى عدد من المرات ، وفى أوقات متفاوتة ( كالفرق بين المخطوط والكتاب المطبوع ) .

واذا كانت تكاليف اعداد الفيلم أكثر من تكاليف اعداد المسرحية لاعتماد السينما على الكثير من المناظر فضلاً عن الارتفاع الباهظ الذى وصلت اليه أجور نجوم السينما ، فان آلية هذا الانتاج وامكان تعدد نسخته وانتشارها فى بقاع الأرض لا يعوض هذه النفقات الباهظة فحسب ، بل يمكنها من ترخيص ثمن مشاهدتها ترخيصاً يجعل منها منافساً شديداً لدور المسرح .

— المسرحية تعتمد على حركة الممثل وأدائه الصوتى ، والفيلم يعتمد على تعبير الوجه عن طريق اللقطات القريبة والموسيقى المصاحبة .  
فالفيلم يعتمد على الكاميرا والمسرحية على الميكروفون . ولهذا كان الفيلم أفضل كلما قلت أهمية التمثيل ، فالفيلم الجيد يعتمد على ترتيب اللقطات أكثر من اعتماده على ما فيها من تمثيل (١٦) .

— فالمسرحية تتكون من وحدات زمنية منفصلة ( الفصول ) ، أما الفيلم فيتكون من وحدات متتالية ( لقطات ) ليس فيها ذلك الانقطاع المفاجئ الذى نجده فى المسرحية بين فصل وآخر .

— وقت المسرحية غالباً ما يكون ثلاث ساعات ، بينما لا تتجاوز مدة عرض الفيلم مائة دقيقة .



– يقوم العمل المسرحى على اساس وجود وحدة مميزة ، فالكاتب المسرحى يضبط الاحداث فى بضعة مشاهد قليلة • وعند تحويل المسرحية الى فيلم يجب التنازل عن هذه الوحدة وتحويلها الى قصة ملحمية تعرض الأحداث فى مجال زمنى أوسع • فيبدأ الفيلم عادة فى نقطة أكثر تبكيرا من مدخل المسرحية ، كما تعرض الأحداث بطريقة مباشرة فيما يرد كثير منها فى المسرحية بشكل غير مباشر مشار إليها ، باعتبارها قد حدثت فى الماضى أو خارج المنظر المسرحى المعروض بين المشاهد أو فى اثنائها •

ومعنى هذا أنه اذا حولت المسرحية الى فيلم فلا بد أن تطول فى اتجاه الضخامة الملحمية ذلك المجال الروائى الواسع نسبيا الذى يسمح بكثير من الجوادث والمشاهد والشخصيات ، والمقصود بالتفاصيل الدرامية تفاصيل تطور حادثة معينة • وتحقق الرواية ضخامتها بالوصف والسرد ، وتحقق المسرحية التفاصيل عن طريق الحوار (١٧) •

– يرفض المذهب الكلاسيكى فى المسرح ان يعرض على المسرح مشاهد العنف المثيرة كالأشلاء والدماء ، ويؤثر الرواية على المشاهدة • يؤمن أنه لا يفقد بذلك شيئا من قدرته على الاثارة ، بل ان الاديب البارع قد يتفوق بالرواية على المشاهدة البصرية مادام يجيد التصوير • بل ان الكاتب الكلاسيكى الجيد ليؤمن أن اثاره المشاهدين عن طريق الرواية لا تصل الى هدفها فحسب بل تجنب المشاهدين مشاعر الألم والاشمئزاز التى لابد ان تثيرها فى نفوسهم مشاهد الأشلاء والدماء • بينما يرى الرومانسيون ان الاثارة التى تستحوذ على المشاهدين وتهز كيانهم حتى تلبى ما يلتمسون فى المسرح من تحريك لركود حياتهم ونسيان لمشاكلهم وهمومهم اليومية ، لا يمكن ان تتحقق الا عن طريق المشاهدة ، وان أى وصف أو تصوير لا يمكن ان يغنى عن تلك المشاهدة •

أما طبيعة الفن السينمائى فلا تستطيع ان تختار بين هذا المذهب أو ذاك على نحو ما يستطيع الفن المسرحى ، ذلك لأن الفن السينمائى يقوم أصلا على المشاهدة البصرية ، ولا يمكن ان يعتمد على الرواية السمعية • بل ان الفن السينمائى يتغلب بايجاز الحوار حتى يظل الفن السينمائى فن مشاهدة بصرية فحسب • وعلى هذا الأساس فان السينما الجادة ذاتها تعرض أبشع المشاهد اذا كانت القصة السينمائية تتضمنها فى تأليفها (١٨)

وهكذا يمكن القول ان المسرحية عندما تتحول الى فيلم تتخذ سمات معينة من الرواية ، والرواية عندما تتحول الى فيلم تتخذ سمات معينة من المسرحية ، ذلك لأن الفيلم به سمات معينة من كل الرواية والمسرحية •

## الدراما الاذاعية

وبانتشار الراديو عقب الحرب العالمية الاولى ( ١٩١٤ - ١٩١٨ ) والتلفزيون عقب الحرب العالمية الثانية ( ١٩٣٩ - ١٩٤٥ ) وتطورهما - مثل الراديو الترانزستور والتلفزيون الملون - ، وجدت هذه الاجهزة - كما وجدت السينما من قبل - أنها فى حاجة الى المسرح والقصة بل والى السينما ايضا بل أصبحت هناك منفعة متبادلة بين الجميع، ونشأ وسطاء جدد ( كتاب السيناريو الاذاعى والتلفزيونى ومخرجوه ) يطوعون هذه الفنون كما طوعها زملاؤهم وسطاء السينما من قبل، بما يتفق وهاتين الوسيلتين من وسائل الاتصال الجديدة . وأصبح يطلق على الأشكال الجديدة اسم الدراما أحيانا والتمثيلية أحيانا أخرى اذاعية أو تلفزيونية . ومن خلال التجربة ، والصواب والخطأ ، اتضحت خصائص كل من هذين الفنين الوليدين . أما بالنسبة للدراما الاذاعية فقد تبلورت خصائصها فيما يلى :

- ان تكون كتابتها واضحة ليتحقق الفهم السهل للكلمات والافكار ، لذلك تستعمل أكثر الألفاظ تداولاً .

- ان تعمل على جذب المستمعين والاحتفاظ بانتباههم ، ويتحقق ذلك باستخدام الكلمات المحددة المصورة التى تثبت المعنى ، والعبارات والافكار التى يسهل تلوينها صوتياً ، وكل وسيلة درامية يمكن استخدامها كالصوت والموسيقى والوقفه والسؤال والتعجب .... الخ .

ذلك أن المستمع لا يستطيع هنا ان يقلب صفحة لم يستوعبها ليعيد قراءتها ، كما أنه يكف عن الاستماع ان فكر طويلاً فى معنى إحدى العبارات ، وكانت الصلة بين الافكار صلة طابعها التعقيد (١) .

— توفر التنوع فى الصياغة باستعمال الجمل ذات الاطوال المختلفة بحيث تتفاوت فى القصر والطول ، ويكون بعضها مجرد اشارة التعجب ، وبعضها لاثارة الفكاهة حين يكون ذلك مناسباً ، وتغيير سرعة الحديث وجو المشهد وترتيب الفقرات •

— تعتمد الدراما الاذاعية على الحوار الذى تكمله المؤثرات الصوتية والنقلات الموسيقية ، لكن هذا الحوار يستطيع ان يثير خيال المستمع بدرجة كبيرة حتى انه يتصور المناظر والحركات • ان خياله يصور فى لحظة واحدة مشهداً كاملاً بعد ان يسمع المؤثرات الصوتية وأصوات الممثلين • وغالباً ما يكفى صوت الممثل وحده لخلق هذه الصورة ، فاذا اخبرته انه يعيش فى الفضاء الخارجى أو فى مصر القديمة فيتصور ذلك على الفور ، وهذه الصورة تفوق أى صورة مرئية يمكن عرضها عليه لأنها الصورة التى يرسمها خياله عن الفضاء الخارجى أو مصر القديمة • فما يسلبه المخرج فى القصة السينمائية من خيال المتلقى يعود اليه هنا وهو يستمتع الى القصة الاذاعية •

فحوار الدراما الاذاعية تتميز مهمته بالتعريف بشخصيات القصة وأماكن حدوثها ووصف مافيه من حركة قد تكون واضحة للعيان فى المجالات المرئية • والكلمات القصيرة المتتابعة تعطى انطباع السرعة ، والكلمات ذات الحروف المتحركة الطويلة تبدو أكثر بطناً، والعبارات التى لم تنته ، والوقفات التى تطرأ على الحديث بسبب التفكير ، وعلامات التعجب المفاجئة ، ووجود « لازمة » لدى أحد المتحاورين ، واختلاف اللهجات الذى يدل على اختلاف الطبقات الاجتماعية واختلاف البيئات ، كل هذا يجعل الدراما الاذاعية أكثر ايهاً بالواقعية •

— وليست هناك حدود تتعلق بحبكة الرواية من ناحية المناظر فى تمثيلات الاذاعة ، لأنه من الممكن نقل المستمع من مشهد الى آخر • ويمكن ان تعالج القصة اية فترة فى التاريخ الماضى أو الحاضر أو المستقبل ، وأى مكان فى العالم الحقيقى أو فى عالم آخر أو فى عالم الاحلام وأحلام اليقظة (٢) •

فالحرية الحركية فى الوسيط الاذاعى أكثر مما هى موجودة فى أى وسيط درامى آخر • فالحدث — أو الموضوع — يمكن ان يثب فى ثوان من ركن من اركان العالم الى ركن آخر دون أن يابه بنفقات الاخراج • والفرص

لا حد لها امام الكاتب الاذاعى لاستعمال المناظر التى لا يستطيع أهمهر  
صناع الديكورات فى المسرح والسينما والتلفزيون انشاءها ، اذ ان  
المناظر الاذاعية لا تعدو ان تكون كلمات موحية تصنع من هذه المناظر  
ماشاء ٠٠ فالمسرحية الكاملة يمكن تقديمها فى مكان صغير هو ستيديو  
الاذاعة ويقليل من الفعل المادى أو الجسمانى ، ومع هذا يتقبلها المستمع ٠  
وقد يجدها المتفرج فى المسرح أو السينيما أو التلفزيون مسرحية مملّة  
خاوية(٣) ٠ ( وقد حصلت أفلام الرسوم المتحركة على حرية مشابهة ) ٠

فالمؤلف الاذاعى لا تهتمه المشاكل العملية التى تواجه مؤلفى المسرح  
والسينما والتلفزيون كالمالبس والماكياج والديكورات والنقعات ٠٠ وهو  
يستطيع ان يربط بين الاشتات المتفرقة من الأمكنة والأزمنة بخلق شخصية  
راو يتحدث الى المستمعين(٤) ٠

ـ ولما كانت قيود الوقت فى الاذاعة تراعى مراعاة دقيقة ، فان معظم  
التمثيلات الجيدة تعتمد على حبكة واحدة رئيسية قوية تستغل جوانب  
الصراع فى نفوس شخصياتها ، وتتسلسل أحداثها بطريقة تفنن المستمع ،  
على أن تتقرر نتيجة الصراع خلال خمس عشرة دقيقة أو نصف ساعة ،  
ولذلك تستبعد العقد الثانوية ٠ وطالما تمكن المستمع من الاندماج عاطفيا  
مع احدى الشخصيات فان عدد السنين التى تقع خلالها أحداث القصة  
يصبح غير ذى أهمية (٥) ٠

ـ ومن العسير ان يتتبع المستمع « المشاهد » التى يشترك فيها عدد  
كبير من الشخصيات لأن المستمع يعرف الشخصيات عن طريق الصوت  
فقط ، الا اذا كان معظم الشخصيات جزءا من جمهور لا يلزم التحقق من  
أفراده أو تذكرهم ٠٠٠ ويستطيع المستمع ان يرسم صورة مرئية معينة  
من خلال الصوت وسمات الشخصية ، لكنه لا يندمج عاطفيا الا مع  
الشخصيات التى يعرفها جيدا ٠ ولهذا فان التمثيلات الاذاعية تترك أثرا  
أعظم اذا قام عدد قليل من الممثلين برواية القصة ٠

ـ ولا يجب على المستمع ان يوضع قط موضع المتفرج أو المشاهد  
فيسمع أشخاص القصة وهم يتحدثون عن أمور لن يتمكن من رؤيتها ٠٠  
كأن يدور الموضوع حول رسام يرسم صورة ، وقد بلغ اضطرابه العاطفى  
حدا جعله يؤدى ذلك بطريقة سيئة ٠ ان المستمع قد يستطيع ان يتخيل أن  
يشارك عاطفيا فى هذا الحدث ٠ لكن اذا كان الفنان موسيقيا يتمرن

ليعزف فى احدى الحفلات ، فان المستمع يستطيع بسهولة ان يتابع عزفه المضطرب وصوت الأوتار ، ولا يكتفى بتصور الموقف بل يعيش فيه (٦) .

— والمؤثرات الصوتية — كالتوابل — يجب ان تستخدم بمقدار للحصول على أحسن النتائج ، وهى تستخدم كوسيلة من وسائل تصوير المواقف ، واذا استعملت بحسب فنى تمنح الحيوية والواقعية للدراما الاذاعية . وفى الاوساط المسرحية الاخرى — غير الوسيط الاذاعى — يستطيع أى شخص أن يشعل عودا من الثقاب أو يفتح بابا أو يمزج قدحا من الشراب . . . الى آخر هذه الافعال ، لكن هذه الافعال نفسها فى الدراما الاذاعية لا يمكن احداثها الا بالايحاء عن طريق المؤثرات الصوتية وعلى المستمع ان يخلق لنفسه صورة الفعل المسادى الذى يرتبط بهذه المؤثرات من ناحية ويكشف أحداث القصة الاذاعية من ناحية أخرى .

— أما الموسيقى فهى تستخدم أساسا لتغيير المشاهد وتحديد جو المشهد ، ويشبه استخدامها الدرامى أحيانا وضع علامات الموقف عند مقاطع الكلام . وهى تستخدم أحيانا لاعداد الموقف ، فموسيقى الجاز مثلا يمكن ان توحى بناد ليلى ، وصوت واحد وصادر عن آلة وترية يؤكد ذروة الموقف فى المشهد (٧) .

— وعندما تكتب التمثيليات الاذاعية ( والتليفزيونية أيضا ) على شكل حلقات أو مسلسلات ، نجد ان شخصياتها تستمر أحيانا سنة بعد أخرى ، وهى أشبه بشخصيات السير الشعبية فى مرحلة الأدب الشفاهى لأنها لا تتغير أبدا أو تتقدم فى السن أو تتعلم بالخبرة — وهذا هو السبب الرئيسى وراء استمرار الحلقات كما كان السبب الرئيسى وراء استمرار المواقف والأحداث فى السير الشعبية واحدا وراء الآخر — وتتغير المواقف التى تتعرض لها الشخصيات أما هى فلا تتغير أبدا . وبعض الحلقات قد يكون عكس ذلك تماما إذ تختلف شخصياتها كل أسبوع ، لكن التثبيت هنا يكون على الموضوع . وقليل من الحلقات الاذاعية يقدم مجموعة متنوعة من القصص لا رابط بينها ، كتمثيلية سيكولوجية تتبعها كوميديا عائلية ومن بعدها تمثيلة مثيرة بطلها أحد الجواسيس (٨) .

## الدراما التلفزيونية

أما بالنسبة للتلفزيون فقد كانت له خصائصه التي انعكست على التمثيلات التي تعرض على شاشته :

ـ بسبب صغر حجم شاشة العرض التلفزيونى وانخفاض درجة الوضوح فى الصورة التلفزيونية عنه فى الصورة السينمائية ، فإن تصوير المناظر فى التلفزيون يتم من مسافات قريبة الى الكاميرا نسبيا .  
وهذه القيود تجعل التمثيلية التلفزيونية أقرب الى المسرحية منها الى الفيلم السينمائى . ولهذا فان الرواية أو القصة حين تقتبس للاعداد التلفزيونى تسمى تمثيلية أو مسرحية تلفزيونية .

وثمة قيود أخرى غير كامنة فى طبيعة التلفزيون وان كانت متصلة بطريقة أو اسلوب تنظيم البث التلفزيونى مما يؤثر فى مضمون التمثيلات التلفزيونية .

ـ فهناك مثلا ذلك الميل الى تقسيم التمثيلات حسب أطوال زمنية محددة بسبب جداول العمل المفروضة فى الاستوديوهات .

ـ وتمثيلات التلفزيون قد يقطع ارسالها لادماج فقرات الدعاية .

ـ ومشاهدوا التلفزيون يشاهدونه فى الضوء المنزلى الغامر دون أن يبذلوا أى مجهود أو تهيق لمشاهدته ، بل وربما وهم يجلسون مع ضيوفهم أو يتناولون طعامهم . ومن هنا فانه بينما يضع المخرج السينمائى فى اعتباره جمهورا يتابع فيلمه فى مأمن من تشتت الذهن ، فان مخرج التلفزيون يعرف أن جمهوره مؤلف من عدة جماهير صغيرة متباينه معرضه لعدد لا يحصى من المشتتات الذهنية (١) حتى ليصدق القول ان التمثيلية التلفزيونية هى التى تذهب الى مشاهديها فى مقابل أنهم هم

الذين يذهبون لمشاهدة المسرح أو السينما • وفرق كبير أن تذهب فى طلب  
شئ وأن يأتى هذا الشئ يعرض نفسه عليك (٢) •

هذه الخصائص المتصلة بالتلفزيون كآلة ونظام للبحث تنعكس على  
خصائص التمثيلية التلفزيونية •

— فنتيجة لصغر حجم الشاشة النسبى فإن التمثيلات التلفزيونية  
التي تصلح للعرض يفضل ألا تزيد شخصياتها عن أربع فى وقت واحد  
إذا كان المخرج يريد أن تكون المناظر واضحة مريحة للعين • والتمثيلية  
التلفزيونية هنا شبيهة بالتمثيلية الإذاعية ، بينما تتسع شاشة السينما  
لظهور جماهير غفيرة على شاشتها • لهذا فعلى المؤلف التلفزيونى أن  
يعرف دائما عدد المناظر المطلوبة وعدد الشخصيات وطول الفيلم • ويقول  
آرثر سوينسن مؤلف كتاب « التأليف للتلفزيون » أن هذا الأمر ليس  
بالصعوبة التى قد يبدو بها ، فبعد بضعة برامج يبنى المؤلف فى ذهنه  
مقياسا تقريبا يعمل على أساسه • وسرعان ما تصبح هذه العملية —  
كعنصر التوقيت الزمنى — عملية آلية • ولكن هذا معناه أن البرنامج يجب  
أن يدرس تفضيلا قبل أن يخط المؤلف سطرا واحدا فى الحوار (٣) •  
وإذا قارنا التلفزيون بالمسرح فأننا نجد أنه :

أقل قيودا وتزمتا فهو على سبيل المثال يستطيع سلوك طرق مختصرة  
تتعدى أمام المسرح • فهو يستطيع أن ينتقل من منظر الى منظر ، ومن ممثل  
الى آخر بأسرع وأخف مما يتسنى للمسرح ، كما أنه لا يقرض على المؤلف  
تدبير حيل بارعة لدخول الشخصيات وخروجها كما هو الحال فى  
المسرح • وأهم ميزاته أن كاميراته تستطيع أن تؤكد فى لقطاتها الكبيرة  
لحظات درامية معينة فى الحدث بأسهل مما يمكن فى المسرح • والصورة  
الواحدة فى التلفزيون تعبر عن معنى لا يمكن التوصل اليه فى المسرح  
إلا بسلسلة من المحاورات ، ولهذا فالحوار فى التمثيلات التلفزيونية  
أقل مما هو فى المسرحية (٤) وأن كان أكثر مما هو فى الفيلم • وتستطيع  
كاميرات التلفزيون أن تصور لقطات مكبرة للوجه أو اليد • الخ •  
وبهذا يتحقق إيصال التعبير بدلا من استخدام الكلمات (٥) •

— والحوار التلفزيونى فى حاجة الى أسلوب أكثر بساطة وواقعية  
وليس فى حاجة الى أسلوب الحوار المسرحى الذى يبالسغ فى التكلف  
أحيانا •

- ويتفوق التلفزيون على المسرح فى ان مشاهدى المسرح لا يرى كل منهم المنصة الا من الزاوية التى يتيحها له مقعده فى الصالة • اما منصة التلفزيون فتتغير كلما انتقل المخرج من كاميرا الى كاميرا ، وبهذا يتاح للمتفرج احسن مقعد للمشاهدة باستمرار (٦) •

- وعند اقتباس احدى المسرحيات للتلفزيون يكون المطلوب ضغط هذه المسرحية فى حجم صغير يقوم بالتمثيل فيها عدد قليل من الممثلين • والمسرحيات التى تؤدىها فرقة تمثيلية قليلة العدد ومسرحيات مرغوب فيها بحكم صغر حجم الشاشة التلفزيونية من ناحية ، وصعوبة الاكثار من الشخصيات التى يمكن ان تظهر فى الفترة المضيقة القصيرة المحددة للتمثيلية ، وربما بحكم الرغبة فى الاقلال من الشفقات والاعتماد على ديكورات محددة التكاليف (٧) • ولهذا فمن الأفضل دائما عند اقتباس القصص والمسرحيات للتلفزيون هو استبعاد جميع العقد الثانوية أو معظمها بقدر الامكان •

- والمؤلف المسرحى يعلم انه ليس فى صلة من امره فى المناظر الاولى من مسرحيته ، ذلك ان جمهوره سيسمح له - راضيا بأن ينفق ربع ساعة فى التعريف بشخصياته قبل ان يدفعهم ببطة داخل الحدث الدرامى ، أما مشاهدى الفيلم فاقبل صبرا ، انهم يتوقعون ان تبدأ القصة حالما تذهبى عناوين الفيلم ، وكذلك الحال عند مشاهدى التلفزيون ، فهم مستعدون لافلاق اجهزتهم ان لم تجتذب التمثيلية انتباههم فى الحال (٨) •

واذا قارنا التلفزيون بالسينما نجد ان التلفزيون بدأ كمجرد آلة لاذاعة الافلام السينمائية كما كانت السينما مجرد آلة عند عرضها المسرحيات كما تمثل على خشبة المسرح • والواقع ان التلفزيون مدين للسينما فالتمثيلية التلفزيونية يتم اخراجها فى استوديو ، ومشاهدها تصور بواسطة الكاميرات ، وتعرض على شاشات • ويمكن للتلفزيون ان يعرض افلاما سينمائية ، كما انه استعار مصطلحات السينما • ولكن لكون شاشة التلفزيون أصغر بكثير من شاشة السينما ، فانها تجعل التلفزيون وسيلة أقرب صلة بالمتفرج • لهذا ستبقى قوة التلفزيون عظيمة كوسيلة درامية تصور الافكار والاحاسيس والعواطف الخاصة بالناس سواء كأفراد أو كمجموعات صغيرة • ويمكن بطبيعة الحال ان ينقل أيضا المناظر والمشاهد وجميع النواحي الجمالية فى العالم المنظور ، ولكنه أكثر اهتماما بالناس منه بالاشياء ، وعندما يهتم بالاشياء فان ذلك يكون عادة من حيث علاقتها بالناس (٩) •

وهذا يعنى انه ليس من المفضل فى التلفزيون معالجة المناظر



العريضة التى تعالجها السينما • فاللقطات العامة والمتوسطة تصسبح  
شدينا دقيقا على الشاشات التى تتفاوت اطوالها ما بين ١٧ و ٢٤ بوصة •  
وكلما اتسع المكان تضاعل حجم الاشخاص (١٠) •

ويؤكد مارشال ماكلوهان هذا الرأى فى كتابه « كيف نفهم وسائل  
الاتصال » ، فهو يعلن أولا ان التلفزيون أحدث وأعظم وسائل الامتداد  
الكهربائى لجهازنا العصبى المركزى • وان الصورة التلفزيونية تتميز  
بانها ذات درجة منخفضة من الشدة والوضوح ، ومن ثم فهى تختلف عن  
الفيلم من حيث أنها لا تنقل معلومات مقصلة عن الأشياء ، فالفرق بين  
الصورة التلفزيونية وصورة الفيلم السينمائى قريب من ذلك الفرق بين  
المخطوطات القديمة والكلمة المطبوعة • فالطباعة تعطى كثافة ودقة  
متمثلة الى ما كان فى الماضى لا يمتلك الا سيقا مشوشا ١٠٠٠ (١١) وعلى  
حين تعرض الصورة السينمائية الجيدة التى تظهر بحجم شاشة التلفزيون  
بضعة عشر وجها بقدر تكاف من التفاصيل ، نجد ان مثل هذا العدد من  
الوجوه يبدو على شاشة التلفزيون وكأنه يقع غير واضحة (١٢) •

ويفرق ماكلوهان بين الوسيلة الباردة من وسائل الاتصال وهى  
التى تحتاج الى استكمال من الملقى ، والوسيلة الساخنة التى لا تحتاج  
الى هذه المشاركة • فكلما كانت وسيلة الاتصال على درجة عالية من  
التحديد فان درجة المشاركة تنخفض ، والعكس اذا كانت ذات كثافة ضعيفة  
فان درجة المشاركة ترتفع • ولعل هذا هو السبب فى ان العشاق يستعملون  
معا أسلوب التمتمة والهمس فى حديثهم بعضهم الى بعض • ولما كانت  
درجة التحديد المنخفضة للصورة التلفزيونية تضمن وجود درجة عالية  
من مشاركة المتفرج ، فاننا نجد ان أكثر البرامج التلفزيونية فاعلية  
وتأثيرا هى تلك التى تقسم مواقف تنطوى على بعض العمليات التى  
تحتاج الى استكمال (١٣) • ولعل فوازير رمضان التى تعرضها التلفزيونات  
العربية مثال نموذجى على ذلك ، بينما لا نستطيع ان نتخيلها تلقى أى  
نجاح لو عرضت على شاشة السينما •

وفى الفيلم حرية كبيرة فى الحركة غالبا ما يستغلها الى أقصى  
درجة ، أما البرنامج التلفزيونى فان الحركة فيه اقل ، وقويضا عن ذلك  
فانه يعتمد على مزيد من الحوار • فالتمثيلية التلفزيونية فى هذه الناحية  
تقف فى منتصف الطريق بين الفيلم والمسرحية •

واخيرا اذا قارنا التلفزيون بالاذاعة ، نجد ان المؤلف الاذاعى

يستطيع ان يطلق العنان لمخيلته أو لقصته لتتجول حيث يشاء دون نفقات اضافية ، أما فى التلفزيون - كما هو الأمر فى السينما - فالمؤلف يتصرف فى حدود الميزانية المتاحة .

وقد تعود المرء فى الاذاعة تصور الشخصيات طبقا للنغمة أصواتهم وطريقة نطقهم التى تدل على مركزهم الاجتماعى ولهجتهم الاقليمية وأساليبهم الصوتية . أما وجوههم وأيديهم وطريقتهم فى الوقوف أو الحركة فأنها تبقى غامضة بعض الشيء ، وليس لها فى الواقع أهمية الا بمقدار انعكاس ذلك على أصواتهم . أما المؤلف التلفزيونى فيجب ان يعرف شخصياته بالتفصيل ، ويطلب المخرج ومصمم المناظر والممثلون وعامل المكياج ومصمم الازياء الكثير من المعلومات عنهم من المؤلف .

كذلك هناك فارق كبير بين الاذاعة والتلفزيون فى استخدام الراوى ، فهو فى الاذاعة يقوم بدور الساحر ، لأنه لا يكتفى بنقل الحركة عبر الزمان والمكان ، بل يصور المشاهد ويقدم الشخصيات الجديدة ، وغالبا ما يستعين به المؤلف لاجراجه من عدة مآزق . أما فى التلفزيون فالموقف يختلف لأن لدينا هنا وسيلتين للتوصيل هما الصوت والصورة . وإذا لم يمكن ربط المناظر وأعدادها بأحدى الوسيلتين فانه يمكننا ذلك بالوسيلة الأخرى ، ويفضل عادة استخدام الربط المنظور . وإذا تم هذا أمكن الاستغناء عن الراوى . ومعنى هذا أنه فى حالة استخدام الراوى فى التلفزيون فلا بد ان يكون الحاجة اليه أمرا لا مفر منه . وانه إذا كان الراوى مألوفاً فى التمثيلية الاذاعية فانه - كما فى السينما - استثناء فى التمثيلية التلفزيونية .

الواقع ان معظم مشاهدى التلفزيون يفتقرون الى الثقافة المسرحية ، وكثير منهم لم يدخلوا مسرحا طوال حياتهم . فهم يواجهون شاشة جهاز التلفزيون دون خبرة فنية سابقة ، وليس لديهم أداة قياس عقلى أو فنى . يصدرن على أساسها حكمهم على التمثيلية . لهذا فالمؤلف التلفزيونى يجب ان تتوفر فى تأليفه عدة شروط أولها :

- وضع شخص فى مأزق .
- ان يكون هذا الشخص مثيرا للتعاطف .
- ان تكون كل كلمة فى الحوار محملة بالمعلومات التى تهتم المشاهدين أى تعينهم على فهم ما يحدث امامهم بتوضيح معالم الشخصيات أو تحديد

الحبكة أو دفع القصة الى الامام ٠٠ الخ ٠ وكلما طالت المدة التى يستغرقها المشاهدون فى فهم ما يحدث امامهم ، طالت ايضا المدة اللازمة لاثارة اهتمامهم ٠ اما اذا طالت هذه المدة كثيرا فلن يتبقى أى مشاهد على الاطلاق ٠

— ألا يتوان ، بل يقفز الى الحبكة بأسرع ما يستطيع ٠

— أن تكون الشخصيات متميزة ، فكما ان مشاهد التليفزيون يفقد الاهتمام سريعا اذا عجز عن فهم كنه الصراع الذى تقع فيه الشخصيات فانه يفقد الاهتمام بالسرعة نفسها اذا اختلط عليه أمر الشخصيات وأخفق فى معرفة كل منها ، وهناك سبب آخر ، وان لم يكن على نفس القدر من الأهمية هو ان الشخصية المحددة بوضوح تزود الممثل الذى يقوم بدورها والمخرج الذى يوجهه بشأنها بدلالات تساعد على اجادة تصويرها ٠

— تجنب الاحاديث الطويلة ، فال فقرات القصيرة تثير اهتمام القارئ والمستمع والمشاهد على السواء ٠ بينما تصيبه الفقرات الطويلة بالفتور ٠ كما ان قصر الاحاديث يفيد الممثل كما يفيد الملقى ٠ فالممثلون يقعون تحت ضغط عصبى مطرد أثناء التمثيل ، لأنهم يواجهون اخطارا لا يواجهها المؤلف أبدا ، لهذا يحتاج الممثل الى تلك الثوانى التى يصمت خلالها ويتكلم الممثلون الآخرون ، انها ثوان ثمينة بالنسبة اليه ، يستعد فيها لما سيأتى بعد ، لكنه سيحرم منها عندما يلقي حديثا طويلا ٠ كما ان الحديث الطويل يبطل الفعل الدرامى بينما تنشطه الاحاديث القصيرة ، والفعل الدرامى النشط على شاشة التليفزيون يعنى اهتماما نشيطا ايضا من جانب المشاهد المنزلى ٠

وهناك حيلة أخرى فى كتابة الحوار ، وهى عدم كتابته ، واستعمال الفعل الدرامى الصامت بدلا منه ٠ ان فترة صمت مفاجئة تسود جهاز التليفزيون الصخاب عادة ، تجبر المشاهد على الالتفات اليه ، ولو ليعرف اذا ما كان هناك عطب قد أصابه ٠

— واخيرا يجب استخدام كلمات بسيطة ما أمكن ذلك ، ينطق بها الممثلون فى يسر ويفهمها المشاهدون فى بساطة (١٥) ٠

## المبدع والمتلقى بين الفردية والجماعية فى وسائل الاتصال الجماهيرية

أصبحت وسائل الاتصال الجماهيرى من سسينما الى اذاعة الى تليفزيون هى الوسيلة الرئيسية للجماهير العريضة للحصول على المتعة الفنية وذلك على نطاق عالمى بوجه عام ، وفى بلاد مثل بلادنا ترتفع فيها نسبة الأمية الأبجدية والأمية الثقافية بوجه خاص . وواضح ان هذه الوسائل تقدم اعمالها الفنية على اساس جماعى . وهو شبيه - وان كان بطريقة مختلفة - بما كان يحدث للعمل القصصى فيما قبل عصر انتشار الطباعة حين كان كل راو يدخل من حصيلة عصره ومفاهيمه على العمل القصصى الذى يحفظه عن السلف ويرويهِ لجمهور مستمعيهِ ما يجعله عملاً معاصراً يجذب الانتباه . ان أمراً مماثلاً يحدث الآن بالنسبة لكل عمل قصصى يعرض عن طريق هذه الوسائل الثلاث : ذلك ان كاتب السيناريو يحذف ويضيف الى القصة بما يتفق مع الاذاعة المسموعة أو المرئية كما رأينا ، كذلك يتدخل المخرج بما يوفق بين رؤيته الفنية وما يتخيل أنه يرضى أذواق الجماهير ، حتى الممثل فان أدائه يضاف على ما أنجزه تضافر كاتب السيناريو والمخرج والمصور ومصمم الديكور ومصمم الملابس . . . الخ يضيف طابعه الخاص ، حتى ان العمل السينمائى أو التليفزيونى الواحد يختلف اذا اختلف المخرج أو الممثل . ومعنى هذا ان القصص اصبح فرداً فى مجموعة . حقا انه لا يزال يكتب القصة منفرداً ، وقد يقرؤها الخاصة كما كتبها ، وهم فى الأغلب المجموعة التى تريد ان تتعلم منه لكى يصبح افرادها قصصيين فى المستقبل مثله ، فهو يكتب اذن مباشرة لجمهور خاص محدود اذا قيس بالجماهير العريضة التى لن تتذوقه كما كتب عمله القصصى مباشرة ، لكنها ستتعرف عليه خلال هذه الوسائل الجماهيرية الجديدة بعد ان حذف من عمله الأصلى ، أو اضيف اليه بما يتفق وتفسير المجموعة التى تناولت عمله ومدى عبقريتها وبما يتفق مع تحويل الكلمة المقروءة الى كلمة مسموعة أو مرئية (١) .

ففى الانتاج السينمائى يناقشون عنوان القصة السينمائية ، ويطلب من مؤلف الدراما الاداعية والتليفزيونية ان يقطع مما ألفه الخمس أو الربع حتى لا تتجاوز الدراما الوقت المحدد لاداعتها ، فاذا لم يفعل اقتطعها شخص آخر . وتحديد حجم العمل الاداعى معروف منذ المقدم ، فقد حدد أرسطو حجم المسرحية ، وكان الكاتب المسرحى يلزم نفسه بهذا الحجم كما يلزم نفسه بقيود الشعر التى يكتب بها مسرحيته . ومنذ ظهور الصحافة نجد ان رئيس التحرير أو المشرف على صفحة الادب يحدد للكاتب ، كاتب القصة القصيرة أو الرواية المسلسلة أو قصيدة الشعر ، مساحة النشر المتاحة له . فتحديد زمن العرض أو الاداعة ليس جديدا بالنسبة لمؤلفى القصص السينمائية أو الاداعية أو التليفزيونية . ولكن هؤلاء المؤلفين يفتقدون فرديتهم منذ اللحظة التى يطلب من احدهم فيها ان يقدم أولا ملخصا « لفكرته » تعرض – ربما على اصحاب شركات الاعلان – لقبولها أو رفضها أو تعديلها . وشتان بين الملخص وبين العمل الادبى المرتبط بصياغته والتى ربما يتعذر على مؤلف « القصة – المطبعة » تلخيصها لأنها مرتبطة بأسلوبها بل بكل كلمة فيها . وبغض النظر عن قيمة العمل الدرامى – فقد حولت القصة الى عمل درامى تلويعا لهذه الوسائل الوسيطة – فان اهتمام شركات الاعلان يكون منصبا على عدم الاساءة الى أحد ممن يحتمل ان يصبحوا من زبائنهم (٧) . فاذا تمت الموافقة على الملخص أو تم تعديله فعلى الكاتب ان يحول ملخصه الى نص بعد ان يكون قد مضى على تقديمه الملخص عدة اسابيع . ومعنى ذلك بالنسبة للمبدع الذى تكون المطبعة أداة توصيل ابداعه لجمهور قرائه هو ان يفقد حماسه – أو اتصاله الشعورى – لأنه فقد اللحظة النفسية التى سبق ان دفعته الى الابداع ، بينما على مؤلف الدراما فى الفنون الحركية : السينما والاداعة والتليفزيون ان يأخذ نفسه بعادات مختلفة عن عادات سلفه الذى يبدو مدلا بالنسبة له . فكلمات الوحي والالهام بالنسبة له كلمات متحفية تاريخية . عليه ان يستأنف ما انقطع من اسابيع ، وان يصطنع الحالة الوجدانية التى تدفعه الى خلق التفاصيل بما يتفق وما سبق ان قدمه فى الملخص ، أو ما طلب منه من تعديلات ، لا تساعده فى ذلك الا خبرته وحاجته الى جمهور والى مال . لهذا فالكتابة هنا أصبحت أقرب الى مانسيتها الصنعة ، لأن صاحبها يقدم ما يمليه عليه السوق .

ونحن لا نقول ان المبدع فى عصر المطبعة كان يقدم ما يستهجنه السوق ، لكنه الفرق بين الالتزام والالتزام . الالتزام هو ان تنفذ أو تراعى ما تؤمر به من سلطة خارجية قبل ان تتمثلة فى داخلك . أما الالتزام فهو

ان تقدم ما يستسيغه غيرك بعد ان تكون قد تمثلته وتشربته واقتنعت به ، على نحو مانجد فى فن العصور الوسطى الذى آمن فنانوه بالعقائد الدينية فى عصورهم فقدموا لنا روائعهم عن ايمان واقتناع ، فكان التزاما وليس الزاما • بينما لكثير من كتاب الفنون الحركية يكتبون بطريقة آلية ، يمارسون كتابتهم كما يمارس الصانع مهنته •

ويرد هاويز أزمة الفيلم الى أنه لا يجد كتابه ، وبعبارة أدق ، الى ان الكتاب لا يجدون طريقهم الى الفيلم فالكاتب الذين اعتادوا ان يفلتوا ما يشاؤون داخل جدرانهم الاربعة أصبح عليهم الآن ان يعملوا حساب المنتجين والمخرجين وكتاب السيناريو والمصورين والمديرين وسائر انواع الفنيين ، على الرغم من أنهم لا يعترفون بسلطة روح التعاون هذه ، أو حتى بفكرة التعاون أصلا • فمشاعرهم تثور على فكرة انتاج أعمال فنية تسلم الى جماعية أو شركة • وهم يشعرون أنه مما يقلل من شأن الفن ان تكون الكلمة الاخيرة فى القرارات التى لا يستطيعون هم انفسهم فى كثير من الاحيان ان يعللوا دوافعها ، فى يد قوة خارجية تفرضها عليهم فرضا ، أو فى يد أغلبية على أحسن الفروض • • • فالمسألة مسألة ظاهرتين تنتميان الى فترتين زمانيتين متباينتين : الكاتب المنعزل الوحيد الذى يعتمد على قريحته الخاصة من جهة ، ومشكلات الفيلم التى لا يمكن ان تحل الا جماعيا من جهة أخرى • فالوحدة التعاونية للفيلم هو سبق لأسلوب اجتماعى لم يصبح بعد اكفاء له (٣) • وكل مايجرى على الفيلم ينطبق بالتالى على كل من الاذاعة والتلفزيون •

ذلك انه عندما ينتهى الكاتب من كتابة نص لحدى وسائل الاتصال الجماهيرى المسموعة أو المرئية - بعد ان ووفق على فكرته - يقدمه من جديد الى المخرج والمنتج ، ومرة أخرى تعقد اللجان لمناقشة النص • ومرة أخرى تعرض اقتراحات بالتعديل والتنقيح • وتختلف الحالة النفسية التى تسود هذه اللجان باختلاف أعضائها ، وينتهى الامر بالنص الى أن يصبح ربما بعيدا كل البعد عما كتبه المؤلف • حتى ان المؤلف الذى يفكر بعقلية أدب المطبعة يصعق ويصاب بالذهول عندما يرى على شاشة السينما أو التلفزيون ما أل اليه النص الذى كتبه • ويمكننا ان نقارن أى رواية قرأناها بما نشاهده منها على شاشة السينما أو فى حلقات تليفزيونية •

فكل برامج الاذاعة والتلفزيون تكتب ثم تعاد كتابتها بحيث تتم فى المواعيد النهائية المقررة مما لا يمنح الكاتب الا بضع ساعات للكتابة ،

والمؤهل الأول للكاتب هو المقدرة على الكتابة تحت ضغط الظروف المتصلة بمواعيد هذه الاجهزة • والمقدرة على تقبل النقد - على أهميتها فى أى مجال - عظيمة القيمة هنا وتعنى أكثر من عدم التجهم ، فتلقى النقد يعنى فهمه فهما جيدا وسريعا بما يكفل تنفيذ الاقتراحات فى فترة محددة من الوقت ، والمرونة فى التغيير لمواجهة مواقف معينة كاختصار النص أو إعادة كتابة جزء منه حتى يتضمن سطرًا أو إشارة معينة(٤) فالقصص الذى تصل قصته الى الجماهير عن طريق هذه الوسائل الوسيطة يأتى بدوره فى الدرجة الثانية ، فرغم ان القصة كلها اساسا من ابداعه الا ان المشاهدين يرون عمله عن طريق عدسة الكاميرا وتتولى تفسيره عمليات المنتج الخلاق وتوجيهات المخرجين وأداء الممثلين(٥) •

وبعض المخرجين قد لا يحدف أية كلمة من النص فى غياب المؤلف التليفزيونى ، لكن المؤلف من ناحية أخرى سرعان ما يجد انه لا مكان للطرف فى الفردية ، اذ يجب عليه ان يعمل كعضو فى فريق متماسك التكوين وليس كوحدة منعزلة • واذا حاول المخرج ومصمم المناظر ان يبذلا جهدهما لعرض نصه عرضا امينا ، فانهما ينتظران منه ان يقدم لهما كل مساعدة ممكنة ليقوما بذلك • فكل واحد شديد الادراك لخطوات الزمن السرعة ، لأن موعد الارسال ليس لحظة مجهولة ، لكنه محدد بالثانية ، واذا كان من الممكن تأجيل افتتاح مسرحية ، او ان يكون العرض الأول للفيلم السينمائى - من ناحية المخرج - مجهول الموعد ، فان البرنامج التليفزيونى اذا حدد مواعده فى سبجات التنفيذ فلا شئ يستطيع زحزحته • وعلى المؤلف ان يتحرك بسرعة الزمن ومعه المخرج ، وقد يكون لهذا تأثير كبير على المؤلف ، ولكن لا يجب ان يكون سبيله الى الاضرار بعمله(٦) •

وتقول مارجريت كينيدي فى كتابها « الخيال الآلى » : ان ظروف رواية القصة السينمائية تعتبر غير مشجعة لأى فنان أصيل • والمؤلف السينمائى لا يحتل مكانته الحقيقية فى ذلك التنظيم الكبير ، ولا تتوفر له الوسيلة التى تمكنه من ان ينقل نظرتة للحياة وللحقيقة بأمانة وصدق ، وسط ذلك العدد الهائل من الفنانين • فليس للمؤلف مكان فى حجرة المنتج حيث نقط الارتكاز وهى جوهر قصته وروحها الحقيقية • ان الفيلم انتاج مجموعة من الناس مثل الاوبرات والسيمفونيات • والمسرحيات • ومثل هذا الانتاج الجماعى لا يمكن اعتباره عملا فنيا الا اذا حمل طابع عقل مبدع واحد يسيطر على الجميع ، والتوقيع الوحيد الذى يحمله الفن

السينمائي في الوقت الحاضر هو توقيع المخرج . ومادام هذا هو الحال فلن يظهر في حقل اعداد السيناريو فنان مثل كيتس (٧) . والمعروف ان الاوبرات والسيمفونيات والمسرحيات رغم انها انتاج مجموعة من الناس الا ان المؤلف يظل أبرز أفراد هذه المجموعة ، وليس دور الآخرين الا ايصال عمله للجمهور بأفضل طريقه .

وهكذا تذوب تماما فردية المؤلف في عصر وسائل الاتصال الجماهيري ، كما ذابت من قبل في عصر الرواية الشفاهية ، وتصبح فردية الابداع - التي يتمتع بها المؤلف في عصر المطبعة - أمر شبه مستحيل هنا .

ويقول سيربازيل بارتليت في كتابه « تأليف التمثيلية التليفزيونية » انه اذا اراد المؤلف التليفزيوني ان يقص على مشاهده قصة غير عادية ، فعليه ان يتوصل الى ذلك بالحذر والمزيد من العناية . عليه ان يقيم معالم على الطريق بين الحين والحين ترشد المشاهد الى الغاية المقصودة . وخير طريقة لقص قصة غير عادية هي تزويدها بشخصيات واضحة ، سماتها مألوفة القسمات . كما يحسن بالمؤلف اذا ابتدع شخصيات غير عادية ان يحيطها بجو مألوف . أما اذا اراد ان يقص قصة غير عادية وان يملأها - فوق ذلك - بشخصيات غير عادية ، فانه يركب مركبا وعرا لا امان له . ذلك انه من غير المحتمل ان يتمكن المؤلف خلال الوقت القصير المتاح له ان يدرك كلتا الغايتين دون ان يفقد مشاهديه (٨) .

ويعلم كينجسون في كتابه « الاذاعة بالرأديو والتليفزيون » صراحة ان : التليفزيون مجال للترفيه الشعبي في المحل الأول حيث يستطيع كاتب النكتة ان يكون ثروة ، بينما لا تتسع الفرصة للشاعر أو الفيلسوف أو الكاتب الأديب (٩) . وهذا يوضح الى اى مدى يتعذر الابتكار في وسائل الاتصال الجماهيري اذا قورنت بفنون المطبعة حيث الفرصة أوسع بكثير لاضافة كيف وليس مجرد كم .

أما جماعية التلقي لوسائل الاتصال الجماهيري فهو أمر مفترض حتى ولو كان من الممكن عدم تحقيقه أحيانا قليلة . لكن الأقلب الأعم هو أن يكون هناك جمهور قد يتسع كما في حالة السينما وقد يضيق كما في حالة الاستماع الى الاذاعة أو مشاهدة التليفزيون أحيانا . ويكون حكم التلقي هنا متأثرا بمن حوله من انبهار أو سخط ، وليس حكما فرديا كما في حالة



القراءة • وما أشبه هذا المثلقي المعاصر بسلفه حين كان يجلس في المقهى مع جمهور المتلقين أمثاله الى الشاعر ذي الرابة •

هذه الجماعة عند كل من المبدع والمتلقى فى الفنون المعروضة عن طريق وسائل الاتصال الجماهيرى تجعلها أقل حرية من الفنون الادبية التى تقوم على فردية المبدع والمتلقى •

— أول هذه القيود ان الرقابة على الاعمال المعروضة عن طريق وسائل الاتصال الجماهيرى أكثر صرامة من رقابة الكتاب أو حتى المسرح • ذلك انه كلما اتسعت دائرة الجمهور المتلقى كان التأثير أوسع نطاقا ، وبالتالي كانت الرقابة أشد ، وتأتى الرقابة السياسية فى المقدمة ، أما الرقابة الاخلاقية أو الدينية أو رقابة التقاليد والعرف فتختلف من بلد الى آخر • وقد وصلت الرقابة فى بلادنا الى حد مطالبة بعض نقابات المهنة بمصادرة كل عمل فنى مذاع تنتمى مهنة احدى شخصياته المنحرفة الى احدى هذه النقابات •

يقول بادي تشايفسكى فى كتابه « ثلاث تمثيلات للتلفزيون » :  
فالدراما فى التلفزيون تختلف عنها فى الاذاعة عنها فى المسرح بل عنها حتى فى السينما • فالاذاعة والتلفزيون على وجه الخصوص تسمع ويشاهد فى الاوساط العائلية وفى المنازل والمدارس والنوادر وما أشبه ذلك • وما دام هذان الجهازان موجودين فى المنزل ، فالاستماع الى احدهما أو مشاهدة الآخر سيكون متاحا لجميع افراد الأسرة ، كبيرها وصغيرها على السواء • وهذا يستلزم أن تكون الموضوعات المذاعة أو المتلفزة لا تخدش الحياء ، ولا تتنافى مع العرف والتقاليد ، ولا تخرج عن القوانين الاخلاقية • فالافلام التى تعرض على شاشة التلفزيون تعرض على رقابة أكثر صرامة من الرقابة السينمائية إذ تحذف منها مثلا المناظر الجنسية ومناظر العنف كالقتل ، كذلك الأمر مع المسرحيات التى تعرض عن طريق شاشة التلفزيون إذ تحذف منها المشاهد المماثلة وأحيانا يكتفى بحجب الصوت اذا كانت الالفاظ غير لائقة •

— كذلك فان من أبرز هذه القيود أن الفنون التى تعرض على جمهور كبير محتشد فى مكان واحد معا تضطر الى مخاطبة العامل المشترك البسيط — اذا جاز لنا ان نستعير المصطلحات الرياضية — بين هذا الجمهور ، حتى قيل انها تخاطب مستوى من الذكاء يعادل عقلية صبي فى الرابعة عشر من عمره •

والعامل المشترك البسيط لجمهور السينما أقل بكثير من العامل المشترك لجمهور مسرح أو حفلة موسيقية . فمجرد حضور مسرحية فى مدينة كبرى تقوم بها فرقة مسرحية لها شعبية ، يقتضى بعض الاستعدادات الداخلية والخارجية : مثل حجز المقاعد مقدما والحضور فى وقت محدد ، والتأهب المهمة تملأ وقت السهرة . على حين ان المرء يحضر السينما ربما بطريقة عابرة ، وفى أى وقت اذا كان العرض مستمرا . ويربط هاوزر بين وجهة النظر العادية التى يتخذها الفيلم ، والطابع الارتجالى غير المتكلف الذى يتسم به ارتياد السينما . ويرى ان هناك جهدا مبدولا من أجل جذب اعداد أكبر من المستهلكين ، بغية تغطية نفقات الاستثمار المتزايدة . ولقد كان من الممكن تغطية التكاليف اللازمة لأوبريت عن طريق مسرح متوسط الحجم ، بينما كان على الفرقة الاستعراضية أو فرقة الباليه الكبيرة أن تسافر من مدينة كبيرة الى أخرى لكى تغطى نفقاتها . أما الفيلم الكبير فينبغى ان يسهم فى تمويله رواد السينما فى العالم بأكمله لكى يغطوا رأس المال المستثمر فيه ، وهذه الحقيقة تحدد تأثير الجماهير الشعبية فى انتاج الفن ، فهى لم تستطيع أبدا عن طريق مجرد حضورها العروض المسرحية فى أثينا وفى العصور الوسطى ان تؤثر فى أساليب الفن تأثيرا مباشرا . فدخل المسرح الاغريقى لم يكن مجانيا فحسب ، بل كانت الدولة تمنح كل مواطن مكافأة كتعويض جزئى عما يضيع عليه من كسب بسبب انقطاعه عن العمل لمشاهدة المسرح الذى كان يدوم اليوم كله ويستمر ثلاثة أيام . وكانت هذه المكافأة تسمى بدل مسرح . وكان الجمهور يستفتى فيما يعرض عليه ، فقد كانت تعقد مسابقات سنوية خلال هذه الايام الثلاثة ، يخصص كل يوم فيها لشاعر من كبار الشعراء يعرض فيه ما كان يسمى رباعية مؤلفة من ثلاث مأسى أى تراجيديات ، ثم مسرحية رابعة هزلية تسمى ساتير Satire ، ويمنح الفائز غصن الزيتون وينقش اسمه على لوحة الخالدين . ولكن منذ ان ظهرت الجماهير بوصفها جماهير مستهلكة وأصبح أفرادها يدفعون الثمن الكامل لمتعتهم ، عندئذ فقط أصبحت الشروط التى يدفعون بها اموالهم عاملا حاسما فى تاريخ الفن وأحيانا ما يكون تملقهم أو عرض ما يغريهم - وان لم يكن فى صالحهم - سمة أخرى من السمات التاريخية لوسائل الاتصال الجماهيرى .

- وإذا كان استخدام الآلات فى الانتاج قد أخذ يوفر من مجهود الانسان العضلى ، فانه قد استبدل بهذا المجهود مجهودا آخر لا يقل قسوة واستهلاكاً للانسان وهو المجهود العصبى . فسائق السيارة أو الجرار مثلا قد يظل جالسا ست ساعات أو أكثر دون أن يبذل أى مجهود عقلى

ولكن مع ذلك يبذل مجهودا عصبيا قاسيا بيقظته المستمرة وانتباهه المتصل . وقد أثبت علم التشريح أن الجسم أكثر عجزا عن تجديد النشاط العصبى منه عن تجديد النشاط العضلى . ولو أننا أضفنا الى كل ذلك مشقات الحياة العصرية التى تزداد تعقيدا بالقياس الى الحياة البدائية القديمة ، لأدركنا مدى عجز الانسان المعاصر عن توفير ما يلزم من جهد وطاقة للقراءة ، بحيث يتضح لنا الاساس العضوى والنفسى الذى تستند اليه الاذاعة وغيرها من اجهزة السمع والبصر فى منافستها للقراءة . فهذه الاجهزة تستمد قوتها من قانون انساني عام هو قانون أقل الجهود وجاذبية هذا القانون للانسان المجهد فى عصرنا الحاضر (١٠) . فالناس ينظرون الى هذه الاجهزة نظرتهم الى اجهزة للتسلية والترفيه ، والثقافة تطلب حالة نفسية جادة وتأهبا اراديا لتحصيلها ، ثم مجهودا حقيقيا يجب ان يبذل فى سبيلها .

ولكن من ناحية أخرى يمكن القول ان الاذاعة بتقديمها للمسرحيات تعزز أهمية النص الادبى للمسرحية ، ولا تدع حركات التمثيل أو المناظر تطغى على ذلك النص ، حيث يمكن القول أن الاذاعة تؤدي الى تعزيز الادب التمثيلى وتقريبه من اهتمام عامة الناس . وذلك لأن حسن الالقاء والتنظيم وحسن استخدام المؤثرات الصوتية يضاعف من قوة تأثير النص الادبى بما ينفث فيه من حياة دون أن تطغى الحركة التمثيلية والمناظر — كما سبق ان ذكرنا — على النص الادبى .

— والمؤلف المسرحى يعرف دائما رأى جمهوره فى مسرحه ، فالتصفيق أو القهقهات المنبعثة من أرجاء الصالة أو الصمت التام أو الزحام على المقاعد دلالة على مدى ما يلقاه عمله من اقبال و إعجاب ، وعلى العكس من ذلك اذا قوبل عمله بالصفير وصيحات الاستهجان وخلو المقاعد من شاغليها . فالمسرحية لا تصبح عملا فنيا متكاملا حتى تقدم الى جمهورها . ولهذا ربما كانت الرغبة فى التعلم من الجمهور هى الثمن ما يستطيع الكاتب المسرحى الناشئ أن يكتسبه للتقدم فى كتابته المسرحية . وحتى لكاتب السيناريو السينمائى — برغم أنه لا يعمل من خلال ممثلين من لحم ودم — الا أنه يستطيع ملاحظة رد فعل عمله على الجمهور المحشد فى دار العرض كما ان شبك التذاكر يدل كلا من الكاتبين — المسرحى والسينمائى — دلالة لا لبس فيها على مدى نجاح عمليهما جماهيريا .

ولكن المؤلف الاذاعى والتليفزيونى — على عكس صاحبيهما —

يكتبان فى تيه ، فلكل منهما جمهور يقدر بأضعاف أضعاف جمهور المسرح والسينما ، لكنه جمهور خفى . فلا يمكن التأكد - فى أية لحظة - مما إذا كانت هذه الملايين تشاهد تمثيليته أم أنها أغلقت أجهزة الاستقبال فى وجهها ، لهذا فلا ينطبق عليها القبول الماثور بان الجمهور جزء من التمثيلية .

والحقيقة انه ليس للمؤلف الاذاعى أو التليفزيونى جمهور بالمعنى المتعارف عليه ، ولكن له عددا كبيرا من المشاهدين ، يشاهدون عمله اما فرادى واما فى جماعات قليلة العدد . وهذا موقف جديد كل الجده على المؤلف الدرامى ، وعليه - كى يجابهه - ألا يتعلم حرفة جديدة فحسب ، بل ان يتعلم وجهة نظر جديدة (١٢) .

والتأليف الاذاعى والتليفزيونى معناه ان المؤلف يحاول ان يقص قصة على شخص أو عدة اشخاص ليسوا مضطرين الى سماعها ، ولم يتكلفوا اجر مقعد فى دار عرض لمشاهدتها ، ولا تهيأوا تهيؤا خاصا لرؤيتها ؛ كما ان جو المنزل الغارق فى الضوء يسمح بمشبهات وملهيات لا حصر لها ؛ ومن ثم يتحتم على المؤلف التليفزيونى ان يستخدم كل براعته ، ويستفيد من كل الحيل الفنية لكى يجعل الاشياء واضحة ويحتفظ بها امام المشاهد حتى لا يفلق جهاز الاستقبال .

يقول جورج لوثر فى كتابه « دليل التأليف التليفزيونى » ان على مؤلف التليفزيون ألا يشعل عود ثقاب بل ان يطلق صاروخا ، لا يأخذ بيدك فى رفق بل يقبض على رقبتك ويقتلك من مكانك اقتلاعا ، بينما المؤلف الروائى والمؤلف المسرحى وكاتب السيناريو السينمائى فى غنى عن ذلك (١٣) .

- وكل ثقافة تتطلب اختيارا لنوع الذى يريده الانسان منها . ومجال الاختيار فى كل من السينما والاذاعة والتليفزيون محدود بعدد دور السينما القريبة ومحطات الاذاعة وقنوات التليفزيون مما لا يقاس بمجال الاختيار فيما يراه قراءته من كتب ومجلات .

- كما أخذ البعض على جهازى الاذاعة والتليفزيون ان مخاطبتهما لعدد مهول من الجماهير يعمل على نشر روح القطيع ، أى نشر ما يسمى بالكونفوريزم أى الطابعية التى تدمج جميع الناس بطابع واحد ، وتصب ارواحهم وعقولهم فى قالب واحد مما يقضى على الأصالة والفردية وحرية

الرأى والاختيار . وان كان يمكن القول من ناحية أخرى انها تقرب بين العقول فى النظر الى الحياة والى المجتمع وتنمى التفكار فى التفكير السياسى والاجتماعى والقومى (١٤) .

خلاصة القول ان الجمهور المتلقى تطور من جمهور المسرح أو الاوبرا أو الباليه ، وهو جمهور محدود العدد له ذوق متجانس ، يتأهب أفراده لقضاء سهرتهم ، بحيث يكونون جماعة ذات طابع خاص يختلفون عن المارة فى عرض الشوارع أو الجالسين على المقاهى . فلما اخترعت السينما كانت تكاليف الفيلم من الارتفاع بحيث أصبح على منتجيه أن يعرضوه على جمهور أوسع لا لاستعادة رأس المال المستغل قدسب بل وللحصول على أرباح ، فأصبح الفيلم يعرض على شعوب مختلفة الانواع والمستويات والتقاليد والعقائد ، وهو يحاول أن يخاطبها جميعاً وان يجتذبها ويخرج القروش من جيوبها . وهكذا فقد الجمهور تجانسه النسبى الذى كان يتميز به جمهور المسرح والوبرا والباليه . فلما اخترعت الاذاعة والتلفزيون ، بقدر ما ازداد اتساع الجمهور بقدر ما قل الجهد المبذول من جانب المتلقى فى التنبؤ للاستماع أو المشاهدة ، قلتن تضائل تجانس جمهور السينما فقد كان هناك ما يزال جهد من جانب المشاهدين فى الذهاب الى قاعات السينما ودفع أجر معين عند الدخول والتأهب لقضاء سهرة كاملة . والظلمة التى تشمل القاعة تغزل أفراد الجمهور بعضهم عن بعض رغم أنهم يشعرون بتكتلهم ، مما يجعل احساسهم بالفردية والانفعالية شبه متعادل . أما الآن فقد تسلت فنون الاذاعة والتلفزيون داخل البيوت بحيث تضاعف عدد المشاهدين تضاعفاً مهولاً ، ولكن بقدر اتساع الجمهور بقدر ضلالتة النفسية ، فليس ثمة تأهب خاص ولا جهد مبذول فى الاستماع أو المشاهدة ، وليس ثمة غزلة للمتلقى تعينه على التركيز ، بل ربما كان يستمع الى الاذاعة ويشاهد التلفزيون وهو يتسامر مع ضيقه أو يعد غشاءه . ولهذا فمن الممكن ببساطة اذا لم يجذب العرض المشاهدين اغلاق الشاشة فى أية لحظة بحيث يصدق القول « اتسعت المساحة وقل العمق » . والبعض مثل نيهاميل فى كتابه « دفاع عن الادب » يعلن ان الثقافة الروحية مجهود وكل نظام للحضارة يضعف المجهود فهو يضعف الثقافة أيضاً .

ويقول روجر . م . بسفيلد ( الابن ) فى كتابه « فن الكاتب المسرحى » : لقد كان لزاماً على القصص المسرحى — وذلك لعدة الاف من السنين — ان يحصر نفسه فى مساحة محددة تؤدى فيها مسرحيته ،

وقد مرت هذه المساحة ، أو حلبة التمثيل ، بأشكال مختلفة خلال القرون ،  
إلا أن مظهرها وحيدا فذا من مظهرها ظل ثابتا لا يتغير ، ذلك أن المساحات  
المحددة كلها كانت ترتب بحيث يستطيع جمهور من الناس محتشد في كتلة  
واحدة وليس في أفراد متباعدين ، مشاهدة الحدث الذي يصوره الممثلون  
أو يحاكونه . وقد أطلقت المدينة على هذا المزيج الذي يتكون من التمثيلية  
وحلبة التمثيل وجمهور النظارة كلمة المسرح .

وبطوارق فجر القرن العشرين ، وظهر اختراعات أديسون وماركوني.  
بدأ عصر الإليكترونيات ، وبدأ المسرح فترة جديدة من التحول تبعها لذلك ،  
ولم يعد الكاتب المسرحي يملك هذا الوسيط الواحد فحسب . . . وسيط.  
المنصة المسرحية التي يقص من فوقها قصصه . . . بل أصبح يملك ثلاثة  
أوساط أخرى جديدة هي : شاشة الصور المتحركة ، وميكرفون الإذاعة ،  
ثم شاشة التليفزيون آخر الأمر .

وكانت الصور المتحركة أول هذه الأوساط الثلاثة وبظهورها أصبح  
في وسع العدسة المتفحصة المستقصية أن تتلمس أدق العواطف وأشدّها  
أرهافا وتكبرها فوق شاشة واسعة ، كما بلغ فن الممثل ، في تعبيره  
بقسمات وجهه واستعماله وقفة التردد ، مستوى جديدا رفيعا . أما جمهور  
النظارة فظل كما هو . . . محتشدا إلى بعضه البعض ، يستجيب لما يرى  
استجابة الجماعة الواحدة ، بيد أن الاستجابة الفورية بين الممثلين الأحياء  
وجمهور النظارة تلاشت واختفت ومن ثم كان على الكاتب المسرحي أن  
يغير من فنه الكتابي مرة أخرى .

ثم ظهر الوسيط الإذاعي . ومن هنا نشأ مسرح التخيّل الذهني .  
وتفتت جمهور القرن العشرين إلى أفراد أصبحت أذهانهم هي المنصة  
التي يكتب لها المؤلف المسرحي ، كما أصبحت أصوات الآلات وأصوات  
الممثلين والموسيقى حافزها المستثير . واكتشف القصص المسرحي فنا  
كتابيا جديدا للربط بين الحدث والشخصيات في تمثيلياته وبين الأذن  
الإنسانية الإدراكية .

ولكن العلم لم ينقطع مدده للمؤلف المسرحي الذي أتاح له القرن  
العشرين التزاوج بين العناصر البصرية لشاشة الصور المتحركة وبين  
قدرات الإليكترونيات في اجتياز المسافات ، وذلك عن طريق وسيط جديد  
هو التليفزيون . . . ومن ثم أصبحت غرف الجلوس في جميع أرجاء العالم  
مدرجه الجديد .

وهنا نلاحظ ان جمهور الاذاعة والتلفزيون قد مهد لجمهور ما بعد الاذاعة والتلفزيون وهو جمهور الكاسيت والفيديو كاسيت . فلئن كان جمهور الاذاعة والتلفزيون هو اساسا جمهور جماعات متفرقة كل منها اقل من جمهور المسرح والسينما ، لكنهم فى مجموعهم اضعاف اضعاف جمهور المسرح والسينما ، الا أنه يمكن ان يتلقى الاذاعة أو التلفزيون فرد واحد قد يكون وحيدا فى بيته أو نوعيه عمله، فأننا نجد ان فردية التلقى للكاسيت والفيديو كاسيت تصبح أكثر احتمالا . ومعنى هذا ان الكاسيت والفيديو كاسيت يمكن ان يكونا عودة للكتاب بطريقة جديدة ، كما كانت وسائل الاتصال الجماهيرى نوعا من العودة الى الادب الشفاهى بطريقة مختلفة . ويمكن تلخيص أوجه التشابه بين الكتاب المقروء والكتاب المسموع ( الكاسيت ) والكتاب المرئى ( الفيديو كاسيت ) فى النقاط التالية :

— فردية الاقتناء . فكما يمكن ان يقتنى الفرد كتابا مطبوعا فانه يمكن ان يقتنى شريط كاسيت أو شريط فيديو كاسيت . ( طبعا يمكن أن يقتنى آلة عرض سينمائى وأفلام ١٦ م ، ويمكن ان تعتبر هذه المرحلة تمهيدا لمرحلة الفيديو كاسيت ) . وما يترتب على فردية الاقتناء من حرية اختيار ما أريد أن أسمعه أو أراه ، وهو ما ليس متاحا — الا فى حدود أضيق — بالنسبة لوسائل الاتصال الجماهيرى ، فنختار بين العروض فى دور السينما أو بين محطة وأخرى وقناة وأخرى .

— ونتيجة لهذا فان سيطرة السلطة على ما يقدمه الكاسيت أو الفيديو كاسيت أقل من سيطرتها على وسائل الاتصال الجماهيرى ، شأنهما فى ذلك شأن الكتاب المطبوع . فليس كل مايسمح به فى الكتاب المطبوع يسمح به فى السينما والاذاعة والتلفزيون كما سبق ورأينا ، فالحرية

النسبية المسفوح بها في الكتاب تعود مرة أخرى في الكاسيت والفيديو كاسيت .

— ان هذه الحرية تمتد لتشمل حرية الاسترجاع التي لم تكن متاحة فيما أطلق عليه اسم الفنون الحركية : السينما والاذاعة والتلفزيون .  
فأنا أستطيع ان استرجع ما فائتني سماعه أو رؤيته أو ما أريد الاستمتاع بسماعه أو رؤيته مرة أخرى أو التركيز عليه في الكاسيت بنوعيه ، تماما مثل قدرتي على استرجاع صفحات سبق ان قرأتها في كتاب . بينما في كل من الفنون الحركية تكون سرعة التلقى مرتبطة بسرعة العرض ولا فرصة لاسترجاع ما سبقت اذاعته أو عرضه الا عن طريق التسجيل بنوعيه ، هنا أستطيع ان اسيطر على هذا التدفق الحركي فأحوله الى ما يشبه كتابا اقتنيه . والخزيرة لتتست حرية الاسترجاع فحسب بل حرية سبق الاحداث اذا اردت ، فاستطيع ان اقرأ نهاية القصة قبل بدايتها ، وهو ما كان يحرم منه المستمع في مرحلة اللبث الشفاهي ، كما يحرم منه متلقى الفنون الحركية : ولعلنا نذكر قصة ذلك الفلاح الذي ارق ذات ليلة لان الضناجر كان قد توقفت في انشاده عند نسجن أحد أبطال الهلالية الذين يخبئهم ، فما كان منه ألا ان قصده ليلا الى منزل المنشدد وطرق بابيه ، فلما انقذه طلب منه ان يستكمل الشادة من حيث توقف حتى يصل الى خروج البطل من نسجته .

وهكذا نجد ان الكاسيت بتوعيه قدم لنا اختراعا وسطا بين الكتاب ووسائل الاتصال الجماهيرية أو الحركية . فعلى الكاسيت بتوعيه يمكن ان يسجل شاعر قصيدته أو مؤلف كتابه أو مضمور لوحته وبذلك نستعيد فردية التأليف ، كما يمكن ان نسجل فيلما سينمائيا أو مسلسل اذاعية أو تليفزيونية اشتراك في إنتاجها مجموعة من الفنيين . والأمر نفسه في التلقي اذ يمكن ان يتلقاه شخص بمفرده يستمتع به استمتاع الكتاب ، لا يؤثر في حكمه على ما يسمع أو يرى افراد آخرون يشاركونه التلقي ، كما يمكن ان يتلقاه مجموعة يؤثر افرادها على بعضهم البعض في الحكم على ما يسمعون أو يرون .

— والجهد المبذول في تذوق ما يعرضه الكاسيت أو الفيديو كاسيت اذا كان فيلما سينمائيا أو مسلسل اذاعية أو تليفزيونية أقل من الجهد المبذول في تذوق القارئ لما يقرأ . فان كان على قارئ الكتاب ان يعيد بناء الصور والاصوات وربما الروائح والطعوم ولمس الاشياء لكي يستحضر الحديث والانطباع الذي كان قد اودعه المبدع في رموز اللغة ، فان مهمة المستمع أقل مشقة لأنه — بالاضافة الى ما يتلقاه من رموز لغوية معظمها



فى شكل حوار ، فان المخرج يقدم له الجانب الصوتى من الحدث ، وان كانت مخيلته ماتزال نشطة هنا لاستكمال الجوانب الحسية الاخرى للحدث لا سيما الجانب البصرى • أما مشاهد الفيديو كاسيت فما هو الا صورة أكثر حرية من مشاهد التليفزيون ، فتذوقه أو تلقيه يكون أقل مجهودا من سلفيه ، لأن المخرج - كما سبق ان ذكرنا - ينوب عنه فى تقديم جمیع الصور البصرية والسمعية التى كان عليه ان يجهد من أجل إعادة خلقها لو ان رموز اللغة كانت هى الوسيط الوحيد بينه وبين المبدع •

- وأخيرا فانا نتساءل هل يمكن للكاسيت بنوعيه ان يبعث فكرة الخلود الادبى التى ارتبطت بالكتاب المدون وأكدها الكتاب المطبوع ، ثم عصفت بها وسائل الاتصال الجماهيرية من صحافة وسينما وإذاعة وتليفزيون ؟ يقول مارشال ماكلوهن فى كتابه « كيف تفهم وسائل الاتصال » لقد أدت الطباعة الى ظهور ذاكرة قوية بالغة الاتساع ان تستوعب كل مؤلفات الماضى ، تلك المؤلفات التى لم تكن الذاكرة الفردية قادرة على استيعابها ••• ان الطباعة تتضمن مبدءا الامتداد خلال عملية التماثل أو التجانس ، التى تعد مفتاحا لفهم قوة الغرب المعاصرة • فالمجتمع المفتوح ، مفتوح بفضل عملية مطبعية متماثلة للتعليم تسمح لمجموعة اجتماعية بان تمتد الى ما لا نهاية عن طريق الاضافة ••• ومن الناحية السيكلوجية •• أخذ الناس يتصرفون كما لو ان المطبوع وتطبيقاته فى امكانها ضمان الخلود بفضل سحر التكرار (١) •

فاذا كان الكتاب يزعم بان ما بين دفتيه باق ما بقى له قارئ ، فان وسائل الاتصال الجماهيرى لا تستطيع ان تنافسه فى ذلك ولا حتى ان تدعيه لأن مادتها لا تتجاوز مدة عرضها ، فهى وحش يريد ان تلقمه جديدا كل ساعة من ساعات العرض • وهذه هى القاعدة • أما التكرار وإعادة العرض فهو الاستثناء • انها أشبه بتماثيل جياكومتى ، ذلك الممثل الفرنسى الذى اشتهر اثناء وبعد الحرب العالمية الثانية بتلك التماثيل الطويلة الرفيعة الهشة التى صنعها خصيصا حتى لا تقاوم الزمن ، فى مقابل فنون النحت - لا سيما الفرعونية منها - التى حرصت على مقاومة عواذى الزمن ، فتضم أطراف التمثال الانسانى الى جسده حتى لا تصبح عرضة للتهشم ، وتقيمها على المرتفعات الجافة بعيدا عن متناول رطوبة مياه النيل وفيضانه • يقول جورج لوثر مؤلف كتاب « دليل التأليف التليفزيونى » انه من المحقق أن التليفزيون قد قدم أعمالا فنية رائعة ، وسيدم الكثير منها مستقبلا • لكن هذه الروائع الفنية هى الاستثناء لا القاعدة • انك تستطيع

ان تكون ثروة عن طريق التلفزيون ، ولكن اذا كنت تستهدف السمعة الفنية الرفيعة والشهرة المباقية فاقصد مكانا آخر انك فى التلفزيون تكتب اسمك على الماء ، وتنقش شهرتك على صفحة الرياح(٢) وما ينطبق على التلفزيون ينطبق على زميله السينما والاذاعة .

ونحن نأمل ان يكون الكاسيت بنوعيه ، بموقفه الوسط بين الكتاب ووسائل الاتصال الجماهيرى ، أقدر نسبيا على الإبقاء على مادته مدة أطول . ليس كما يخترن الحاسب الآلى ماتغذى به ذاكرته ، بل كما بقيت روائع الاعمال الادبية فى قلوب البشر جيلا بعد جيل .

## مراجع البحث

### القصص الشفاهي :

- (١) الأب لويس شيخو ، شعراء النصرانية ، القسم السادس ، ص ٨٨٢ .
- (٢) أحمد رشدي صالح ، الأدب الشعبي ، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٥٤ ، ص ١٥ .
- (٣) أحمد رشدي صالح ، فنون الأدب الشعبي ، ج ٢ ، دار الفكر ، ١٩٥٦ ، ص ٤١ - ٤٢ .
- (٤) المرجع السابق ، ص ٦٥ .
- (٥) محمد رجب النجار ، الشعر في السيرة الشعبية ، مجلة الشعر ، القاهرة ، عدد ١٢ ، أكتوبر ١٩٧٨ ، ص ٦٠ .
- (٦) المرجع السابق ، ص ٦٠ .
- (٧) يوسف الشاروني ، القصة والمجتمع ، سلسلة كتابك رقم ٧٤ ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ص ١٨ - ٢٠ .

### القصة المطبوعة :

- (١) فرانسيس دوجرز ، قصة الكتابة والطباعة ، ترجمة د. أحمد حسين الصاوي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٩ ، ص ١٧٤ .
- (٢) مارشال ماكلوهان ، كيف نفهم وسائل الاتصال ، ترجمة د. خليل صابات وآخرين ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٥ ، ص ١٨٩ .
- (٣) المرجع السابق ، ص ١٩١ - ١٩٢ .
- (٤) المرجع السابق ، ١٩٦٦ .
- (٥) د. أمين روفائيل ، ادجار آلان بو ، مكتبة الأنجلو ، ١٩٦٣ .
- (٦) يوسف الشاروني ، القصة القصيرة نظريا وتطبيقا ، دار الهلال ، كتاب الهلال ، رقم ٣١٦ ، ١٩٧٧ ، ص ١١ - ١٥ .
- (٧) كيف نفهم وسائل الاتصال ، ص ٩١ .
- (٨) انظر في ذلك مراجعنا العربية :
- د. مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، دار المعارف ، ١٩٥١ .

د. مصرى عبد الحميد حنودة ، الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية ،  
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ .

د. مصرى عبد الحميد حنودة ، الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية ،  
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ .

شاكى عبد الحميد سليمان ، العملية الإبداعية فى القصة القصيرة ، رسالة  
ماجستير على الاستنسل ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٠ .

Lan Watt, The Rise of the Novel, a Pelican Book, London, (١)  
1974, P. 20.

(أ) المرجع السابق ، ص ٢٣ .

#### القصة السينمائية :

(١) ليرلى ج. هويلز ، أسس صناعة السينما ، ترجمة سعد عبد الرحمن قلع ،  
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ص ٥٢ .

(٢) هاشم النحاس ، نجيب محفوظ على الشاشة ، الهيئة المصرية العامة  
للتناليف ، ١٩٧٥ ، ص ١٠٨ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٢٢ .

(٤) المرجع السابق ، ص ١٢٧ - ١٢٨ .

(٥) المرجع السابق ، ص ٧٥ - ٧٦ .

(٦) المرجع السابق ، ص ٨٤ .

(٧) ارنولد هاويز ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة د. فؤاد زكريا ،  
الهيئة المصرية العامة للتناليف ، ١٩٧١ ، ج ٢ ، ص ٤٩٨ .

(٨) المرجع السابق ، ص ٤٦٢ .

(٩) المرجع السابق ، ص ٤٩٦ .

(١٠) المرجع السابق ، ص ٤٩٨ .

(١١) نجيب محفوظ على الشاشة ، ص ٧٢ .

(١٢) جورج ديهاميل ، دفاع عن الأدب ، ترجمة د. محمد مندور ، الدار  
القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٣ ، ص ٤٦ - ٤٧ .

(١٣) يوسف الشارونى ، دراسات فى الأدب الغربى المعاصر ، المؤسسة المصرية  
العامة للتناليف والترجمة والطباعة والنشر ، ١٩٦٤ ، ص ٢٢٤ - ٢٢٦ .

- (١٤) البرت فولتون ، السينما آلة وفن ، ترجمة صلاح عز الدين وفؤاد كامل  
مكتبة مصر ، ١٩٦٢ ، ص ٣٦٧ .
- (١٥) هاشم النحاس ، الروائي والتسجيلي ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ،  
الجمهورية العراقية ، ١٩٨٠ ، ص ٦٩ .
- (١٦) السينما آلة وفن ، ص ٣٠٧ .
- (١٧) المرجع السابق ، ص ٢٤١ .
- (١٨) دفاع عن الأدب ، ص ٣٤ - ٣٦ .

#### الدراما الإذاعية :

- (١) كنجسون وكاجيل ووالف ليفي ، الإذاعة بالراديو والتلفزيون ، ترجمة  
نبيل بدر ، المؤسسة العامة للتأليف والنشر ، ١٩٦٥ ، ص ١١٧ .
- (٢) المرجع السابق ، ص ١٢٠ .
- (٣) روجر م. بسفيلد ( الابن ) ، فن الكاتب المسرحي ، ترجمة وتقديم  
دريتي خشبة ، مكتبة نهضة مصر ، ١٩٦٤ ، ص ٢٤٩ .
- (٤) سير بازيل يارلتيت ، تأليف التمثيلية التلفزيونية ، ترجمة عزت إنصيري ،  
الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ ، ص ٢١ - ٢٢ .
- (٥) الإذاعة بالراديو والتلفزيون ، ص ١٢٢ .
- (٦) المرجع السابق ، ص ١٢٣ .
- (٧) المرجع السابق ، ص ١٢٦ .
- (٨) المرجع السابق ، ص ٩٨ .

#### الدراما التلفزيونية :

- (١) السينما آلة وفن ، ص ٣٧٠ .
- (٢) تأليف التمثيلية التلفزيونية ، ص ٣٧ .
- (٣) آرثر سوينشر ، التأليف للتلفزيون ، ترجمة اسماعيل وسلان ، الدار  
المصرية للتأليف والنشر ، ١٩٦٦ ، ص ٣٨ .
- (٤) تأليف التمثيلية التلفزيونية ، ص ١٧ .
- (٥) التأليف للتلفزيون ، ص ٥١ .
- (٦) فن الكاتب المسرحي ، ص ٣٤٥ .
- (٧) المرجع السابق ، ص ٣٤٦ .

- (٨) تأليف التمثيلية التلفزيونية ، ص ٢٠ .
- (٩) التأليف للتلفزيون ، ص ٤٦ .
- (١٠) فن الكاتب المسرحي ، ص ٣٤٧ .
- (١١) كيف نفهم وسائل الاتصال ، ص ٣٥٩ .
- (١٢) المرجع السابق ، ص ٣٦٠ .
- (١٣) المرجع السابق ، ص ٣٦٢ .
- (١٤) التأليف للتلفزيون ، ص ٤٣ - ٤٤ .
- (١٥) جورج لوثر ، دليل التأليف التلفزيوني ، ترجمة عزت النصيري ،  
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ ، ص ٣٦ ، ٣٧ ، ٥٨ ، ٦٠ .

#### المبدع والمتلقي بين الفردية والجماعية :

- (١) القصة والمجتمع ، ص ٢٢ - ٢٣ .
- (٢) بادى تشايفسكى ، ثلاث تمثيلات للتلفزيون ، ترجمة صلاح من الدين ،  
مكتبة مصر ، ١٩٦٠ ، ص ٢٧ .
- (٣) الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج ٢ ، ص ٤٩٨ ، ٤٩٩ .
- (٤) الاذاعة بالراديو والتلفزيون ، ص ٩١ - ٩٢ .
- (٥) المرجع السابق ، ص ١١١ - ١١٢ .
- (٦) التأليف للتلفزيون ، ص ٣٢ .
- (٧) اولست لندجرن ، فن الفيلم ، ترجمة صلاح التهامي ، مؤسسة كامل  
مهدي ، ١٩٥٨ ، سلسلة الألف كتاب رقم ٢٤٧ ، ص ١٦٤ .
- (٨) تأليف التمثيلية التلفزيونية ، ص ٣٨ .
- (٩) الاذاعة بالراديو والتلفزيون ، ص ١٠٤ .
- (١٠) د. محمد مندور ، الثقافة وأجهزتها ، مركز التربية الأساسية في العالم  
العربي ، ١٩٥٨ ، ص ٢١ ، ٢٢ .
- (١١) المرجع السابق ، ص ٢٥ .
- (١٢) تأليف التمثيلية التلفزيونية ، ص ٣٧ .
- (١٣) دليل التأليف التلفزيوني ، ص ١٦ .
- (١٤) الثقافة وأجهزتها ، ص ٢٨ .
- (١٥) دفاع عن الأدب ، ص ٤٢ .

#### الكاسيت والفيديو كاسيت :

- (١) كيف نفهم وسائل الاتصال ، ١٩٣ - ١٩٤ .
- (٢) دليل التأليف التلفزيوني ، ص ٣٢٨ .

**لغة الحوار**  
**بين العامية والفصحى**  
**في حركات التأليف والنقد في أدبنا الحديث**





## المحتوى ( ٢ )

٦٧	تمهيد . . . . .
٦٩	ادباؤنا يواجهون المشكلة . . . . .
٨٣	قضية الازدواج اللغوي . . . . .
٩١	لغة الحوار والاعتبارات القومية . . . . .
١٠١	لغة الحوار وفنية التعبير . . . . .
١١٨	الحلول المقترحة . . . . .



## تمهيد

تواجه اللغة العربية اليوم عدة قضايا ، بعضها قديم وبعضها حديث ، بعضها مما تواجهه كل لغة بحكم أنها أشبه بالكائن الحي في تفاعل مستمر مع البيئة التي تمنحها وجودها ومع الزمن الذي يطالبها بالتجدد واليقظة وبعضها ينبع من أوضاع خاصة بها . فهي من أقدم اللغات الحية ، كما ان كثير من الناطقين بها طالما دافعوا عنها لاعتبارات دينية(١) هذا الى ان تاريخ الشعوب التي تتكلمها - والتي كانت تتكلمها كما حدث في الاندلس وبلاد الفرس - وجغرافيتهم لها دخل مباشر في تكييف هذه القضايا ، وتوجيه حلولها المقترحة .

وفي رأينا ان قضايا تيسير الكتابة العربية ، وتيسير النحو ، والذراع بين الفصحى والعامية هي أهم ما تواجهه اللغة العربية اليوم من قضايا وهي قضايا تتصل بعضها ببعض ، بحيث ان حل احداها ييسر الوصول الى حل غيرها . فمشكلة الاعراب مثلا فرع من مشكلة النحو ، كما ان مشكلة اللغة التي يكتب بها الحوار في مسرحياتنا وقصصنا فرع من مشكلة الفصحى والعامية .

ومشكلة اللغة التي يكتب بها الحوار لم تظهر حديثا الا حين طرق الادب العربى الحديث طريق المسرح ، والقصة بمعناها الغربى ، فهذان القالبان الادبيان يستخدمان الحوار اما مستقلا عن السرد كما فى القصة واما باعتباره وسيلة التعبير الفنى الاساسية كما فى المسرح . ولم يسبق ان استخدم الحوار على هذا النحو الواسع المستقل فى تاريخ الادب العربى . وأصبح مثار الاشكال اننا بصدد حديث مكتوب ، فلا هو ظل لغة شفاهية ينتمى الى العامية ، ولا هو ينتمى بكامله الى لغة الكتابة الفصحى ، ولهذا تتنازع اللغتان لاسيما وانا فى بعض الحالات نعود فننطقه ، اى نرده الى أصله الذى ينبع منه ، كما فى حالات الحوار المسرحى ، والاذاعى والسينمائى ، بل ان الحوار فى مثل هذه الحالات يوضع أصلا ليقال لا ليقرأ ، ولذلك كانت للجملة المسرحية خصائصها المحددة بهذه الصفة . ولذلك عنى كبار الكتاب المسرحيين فى العالم بأن

يكون لجمالهم المسرحية طابعها الصوتي ، وموسيقاها الخاصة ، وحدودها من الطول أو القصر (٢) •

هذه هي القضية التي سنعرض لها في الصفحات القليلة التالية متتبعين تاريخها ومختلف المحاولات لمواجهتها في أدبنا العربي الحديث وجذورهما الممتدة الى قضايا أخرى ، والضرورات الفنية التي يستند اليها أصحاب وجهات النظر المختلفة • موضحين - من خلال هذا العرض - أن القضية ليست من السهولة بحيث نستطيع أن نؤيد وجهة نظر ونعارض أخرى في كلمات قليلة حماسية أو بقرار يخلق وجهات النظر الأخرى •

كما أننا نوضح بادئ ذي بدء أن الخلاف الذي نعرض له ليس خلافاً بين انصار الفصحى وانصار العامية ، ولا هو حتى خلاف بين انصار المحوار الفصيح والحوار العامي ، بل هو - على وجه الدقة خلاف بين انصار الفصحى في كل ما يكتب حتى ولو كان حواراً ، وبين من يجيزون الحوار العامي في حالات ولا ينتصرون له على وجه الإطلاق •

## الفصل الأول

### أدباؤنا يواجهون المشكلة

تعرض لهذه المشكلة — عمليا وبحكم الضرورة — كل من هم بكتابة قصة أو مسرحية ، كما تعرض لها نظريا أكثر المشتغلين بالادب بما فى ذلك كتاب القصة والمسرح كأنما ليوضحوا القضية لانفسهم ولغيرهم •

وقد واجه المشكلة لأول مرة فى أدبنا الحديث مارون النقاش حين قام بترجمة أول مسرحية الى لغتنا العربية عام ١٨٤٧ وهى مسرحية البخيل لولبير ، فقد حاول ان يصل الى حل قد يدمشنا اليوم ولكنه كان محاولة طبيعية من أديب يتلمس لأول مرة حالا لهذا الاشكال ، فاستخدم أكثر من لغة فى العمل الادبى الواحد • وفى هذا يقول الدكتور محمد يوسف نجم :

ان معظم اشخاص المسرحية يستخدمون الفصحى فى حديثهم سوى أم ريشا خادم الثعلبى ، التى تصر على التحدث بالعامية اللبنانية ثم غالى عندما يتنكر فى زي أمير تركى ، وكذلك عيسى عندما يلبس ثياب كاتب مصرى فان اللهجة التى يتحدث بها اولهما هى خليط من محاولة التركى التحدث بالعربية العامية الشائعة فى مصر • واللهجة التى ينطق بها الثانى ، هى العامية المصرية الصرف (١) وقد برر مارون النقاش هذا بقوله :

ان أم ريشا ربما تخفى صفة كلامها واصطلاحها على كل من اطلع على كتابنا هذا من البعيدين عن جوار لبنان • فلهذا وجب تحرير هذا التنبيه للكى نعلم حضرة القارئ بأن لهجة هذا الكلام واصطلاحاته هو مستعمل من الشعب الدون فى بعض ناحيات لبنان ، وبما ان الخادمة المذكورة صار تشخيصها كأنها من أولئك الاشخاص ، فلذلك قد استحسن المؤلف ان يجعل كلامها موافقا لحالها • ولا بد ان يستظرف ذلك من عرف

مادة تكلم أولئك الاشخاص ويضحك جدا كلما سمع أم ريشار تتكلم:  
نظيرهم \* ومثل ذلك كلام عيسى حينما يتنكر فيتكلم حسب اصطلاح أهل.  
مصر وغالى ونادر كاتراك قليلى المعرفة بالعربى(٢) \*

كذلك كما نهج نهجه فرح أنطون فى مسرحيته « مصر الجديدة ومصر  
القديمة » عام ١٩١٣ فقد كتب اجزاء منها بالفصحى وأخرى بالعامية  
وثالثة سماها المتوسطة وفسر ذلك بأنه لا يريد أن يضحى باللفة فى سبيل  
الحرص على تقليد الطبيعة ولا يريد أن يضحى بتقليد الطبيعة فى سبيل.  
اللغة ولهذا يقول :

اخترت وجها وسطا وما ازمع انه الحل النهائى ، ولكنى رأيته أفضل.  
وجه حتى الآن ، فقد اصطلحت على جعل اشخاص الطبقة العليا فى.  
الرواية يتكلمون الفصحى لأن تربيتهم ومعارفهم وأحوالهم تتيح لهم هذا.  
الحق وجعلت اشخاص الطبقة الدنيا يتكلمون اللغة العامية ولما كان للغة.  
العامية اشارات واصطلاحات وكلمات هى فى بعض المواقف المخصوصة.  
من العذوبة والحلاوة بمكان فقد ابقيت لها هذه المواقف ولكنى اجتثنتها.  
من أصولها أختثا فى المواقف العالية والحوادث الفاجعة التى لا تكسبها  
الا اللغة الفصحى جفالا ولو وضعت العامية موضعها فيها لمسختها وقلبته.  
أضحكة \* ثم تشعبت من هذه المشكلة مشكلة أخرى وهى اننا اذا  
اصطلحنا على جعل اشخاص الطبقة الدنيا فى الرواية يتكلمون العامية:  
وجب على مخاطبيهم ان يكلمهم بها ، أولا ليتفاهم الفريقان ، وثانيا لكى.  
لا يثقل فى سماع السامع الانتقال من العامية الى الفصحى ومن الفصحى.  
الى العامية بين سؤال وجواب \*\*\*

ثم تفرعت من هذا الوجه صعوبة أخرى : سيدات فى خدورهن.  
يتحادثن عما صار اليه أمر الرجال ويحتقن ويضطربن ويتأمرن \* أية لغة.  
يتكلمن ؟ قد جعلت لهن لغة ثالثة لاهى بالعامية ولا بالفصحى ويمكن.  
تسميتها « الفصحى المخففة والعامية المشرفة » \* وبناء على ما تقدم يكون  
فى الرواية ثلاث لغات : العامية والفصحى والمتوسطة ، وسأرى بعد.  
التمثيل هل اسأت أم احسنت(٣) \*

كما وقع فيضائل نعيمه فى المشكلة نفسها ، حين نشر مسرحيته  
« الالباء والبنون » عام ١٩١٧ فحلها طريقة مشابهة ، وان كان يعترف.  
بأن هذا الاسلوب لايحل العقدة الاساسية ، فالمسألة لاتزال بحاجة الى.  
اعتناء أكبر رجال اللغة وكتابها(٤) \*

امامحمد عثمان جلال فيمثل اتجاها ثانيا يتلخص فى استخدام لغة واحدة فقط هى العامية فى الحوار المسرحى فقط ، بينما يستخدم الحوار بالفصحى فى الحوار القصصى . وقد شرح لجمهوره نظرية استخدام العامية المصرية فى الاداء المسرحى بدلا من الفصحى فى مقدمة كتاب صدر له عام ١٨٩٢ اسمه « الروايات المشيدة فى علم التراجيدية » وهو كتاب يشمل على ثلاث من مأسى راسيين هى « استير » « وافيجينيا » « والاسكندر » . فهو يقول فى هذه المقدمة بلغة المقامات التى يتميز بها نثره :

واتبعت اصلها المنظوم ، وجعلت نظمها يفهمه العموم فان اللغة الدارجة انسب لهذا المقام ، وواقع فى النفس عند الخواص والعوام (٥) .

ويعلق الدكتور لويس عوض على هذا الرأى بقوله :

وهذه النظرية بالغة الخطورة فى تاريخنا الادبى ، لان محمد عثمان جلال لم يدع لاستخدام اللغة العامية لسهولة فهمها فحسب ، بل لأنها « انسب » من الفصحى فى التعبير المسرحى كما يقول . ولأنها أشد امتلاكا للنفس وتأثيرا منها وامتاعا لها من الفصحى ، وهو لا يجد ان للعامية كل هذا الأثر فى نفوس العامية وحدهم بل يذهب الى أنها أوقع من الفصحى حتى بين المثقفين (٦) .

وكما استخدم محمد عثمان جلال العامية فى ترجمته لحوار التراجيديا فانه استخدمها ايضا فى حوار الكوميديا عندما قام بترجمة أربع كوميديات لموليير فى كتابه « الأربع روايات من نخب التأثيرات » وهى « الشيخ متلوف » « والنساء العالمات » « ومدرسة الأزواج » « ومدرسة النساء » . اما الحوار القصصى فقد جعله بالفصحى على نحو ما فعل عندما قام بترجمة رواية بول وفرجينى تحت اسم « قبول وورد جنة » بالرغم من أنه أخرج الرواية على حد قوله فى المقدمة « من الطباع الافرنجية ، وجعلته على عوائد الامة العربية » .

وقد نهج يعقوب صنوع نهج محمد عثمان جلال فيما يتعلق بلغة المسرح الهزلى ، حين اعلن انها يجب أن تكون اللغة التى يتحدث بها الناس فى حياتهم اليومية ، واطلق عليها اسم اللغة الاصطلاحية فى مقابل اللغة النحوية وعبر عن هذا الرأى على لسان اثنين من ممثلى فرقته فى

آخر مسرحية الفها قبيل وفاته عام ١٩١٢ ، وهى المسرحية المعروفة باسم  
« موليير مصر وما يقاسيه » وقد دار حوارها على النحو التالى :

اسطفان : خذ واقرأ جرنال شهير بأسكندرية ، يذم ويطعن التيساترات  
العربية ، لكونها عن أصول النحو خارجة ورواياتها مكتوبة باللغة  
الدارجة •

مترى : واللى كتب الكلام ده هو مين ، ياهل ترى من ابناء الوطن او  
من الاوربيين •

اسطفان : ايطاليانى كاتب هذه الاقوال • كما وان ايطاليانى فى ذات  
الجرنال •

مترى : عرفته ياعم • دا راجل بالهم • دا من رئيسنا جيمس (اى يعقوب)  
بالغيرة بيموت ، وكلما علينا بيفوت ، ويرانا فى لعبة جديدة بنعيد ،  
عمره حتى مايقول لنا نهاركم سعيد • بيقول لنا لعب الروايات دى  
الهلس عار • ما ينسطو منها لأكبار ولا صغار • فقلنا له ذات يوم  
وربنا رواياتك البديعة • فجاب لنا قطعة شنيعة • متنا من الضحك  
لماقريناها • وتانى يوم فى وجهه حدفناها وقال انه كاتبها بالنحو  
وبالقاف والنون • مثلاً نحن يدخلون • ويلبس البنطالون وانتو  
يشربون ويركسون ويضحكون • وبعد ذلك كلنا ينطلقون •

اسطفان : دا راجل مجنون • فلا أحد يعتبر كلامه • ونحن ننجح وهو  
ماينول مرامه •

مترى : احنا نقدر بكلمتين نجاوبه ونسد فمه ، ونخليه يهرب ويستخبى  
فى حجر أمه الكوميديّة تشمل على مايحصل ويتأتى بين الناس •

اسطفان : عفارم عليك يامترى كلامك زى الألماس •

مترى : قيا هل ترى العالم فى مخاطباتها تستعمل اللغة النحوية أو اللغة  
الاصطلاحية •

اسطفان : المشايخ واصحاب المعارف والفنون عمرهم مايكلموا بالقاف  
والنون (١) •



ويعقب الدكتور أنور لوقا على هذا الحوار قائلا :

فى هذا المشهد يرد صنوع على خصم له ، هو أكبر الظن محرر صحيفة « مستقبل مصر » Avvenire Egitto التى كانت تصدر فى مصر . وقد هاجم المسرح العربى أكثر من مرة ورمى صاحبه بالابتذال لأنه يستخدم اللغة العامية ولصنوع عليه ردان : رد منطقى ورد جمالى . أنه أولا يعرف الكوميديا بالواقع الذى « يتأتى بين الناس » والناس فى حياتهم الواقعية يتكلمون العامية ولو كانوا من المشايخ والمثقفين . ثم يحاول ان يثبت ان للعامية طاقة جمالية ترشحها لأن تكون لغة أدب كاللغة الفصحى ويقدم على ذلك دليلا مباشرا ، هو هذه المسرحية نفسها . فقد التزم فى كتابتها السجع – بل اعاد خلالها تدبيج المقطوعات المختارة من مسرحياته السابقة فى عبارات جديدة مسجوعة – لأن النثر الفنى المرصع بمثل قوافى الشعر كان فى عرف أهل العصر المغرمين بالمقامات غاية مايرقى اليه قلم الأديب ، وتلك تجربة طريفة استطاع فيها صنوع بمرونته ان يخضع الالفاظ للمعانى ، أو أن يحتفظ بالحوار بسرعته المعهودة بل لعله افاد من آلية السجع فى التيسير على ذاكرة المثليين من ناحية ، ومن ناحية أخرى فى صنع الفكاهة ، فالسجع فى نظرنا لغة أقرب للهزل منها للجذ (٨) ومن أصحاب هذا الاتجاه محمد تيمور الذى لم يكتب مسرحا فقط ، وانما كتب القصة القصيرة أيضا وقد حل مشكلة الحوار فى كل من النوعين الأدبيين حالا مماثلا لما فعله محمد عثمان جلال ، فالحوار فى مسرحياته بالعامية وفى قصصه بالفصحى . يقول الاستاذ محمود تيمور فى مقدمته للجزء الأول من مجموعة أعمال أخيه محمد تيمور التى نشرت بعنوان « وميض الروح » ١٩٢٢ .

كتب محمد تيمور رواياته الثلاث « عبد الستار افندى » – و«الهاوية» و«العصفور فى القفص» باللغة المصرية (العامية) لأنه وجدها أكثر انطباقا للحقيقة من اللغة العربية الفصحى . وقد حاول مرة فكتب روايته الأولى ( العصفور فى القفص ) باللغة العربية ومثلت بهذا الشكل ولكنه اعاد كتابتها باللغة العامية . وكان رأيه فى مشكلة اللغة ان يكتب المؤلف بالعامية اذا كانت الرواية مصرية عصرية ( وروايات محمد تيمور كلها من هذا النوع ) وبالعربية الفصحى فيما عدا ذلك كتأليف الروايات العربية والمصرية القديمة ( كلاسيك ) وتعريب الروايات من اللغات الأجنبية وهلم جرا . ونظريته هذه غاية فى الصواب لأن الكاتب ( الرياليست ) أى المتبع المذهب الواقعى اذا كتب رواية مصرية باللغة الفصحى كان هذا العمل

مخالفا للحقيقة التي ينشدها لأن بغيته من كتابة هذا النوع من الروايات هو عرض مشاهد حقيقية من الحياة المصرية ، عرض أشخاص يتكلمون بلغتهم ويعيشون فى جوهم ، عرض حقائق لا عرض خيال • وقد دل هذا العمل على جراءة تيمور وشجاعته فى الإفصاح عن رأيه لأننا لانبالغ اذا قلنا أنه أول من كتب للمسرح الجدى روايات فنية باللغة العامية (٩) •

وقد عارض القصاص عيسى عبيد محمد تيمور فى هذا الاتجاه فكتب فى مقدمته لمجموعة قصصه « احسان هانم » التى نشرها عام ١٩٢٢ كتب يقول :

ويجب ان اعترف ان مسألة اللغة التى تكتب بها المحادثات الثنائية قد اجهدت فكرى واتعبتنى كثيرا قبل ان توصلت الى ايجاد حل لها ، واللغة مشكلة عويصة تعترض الكاتب الفنى ، لان الفرق عظيم جدا بين اللغة التى نكتب بها واللغة التى نتكلمها ، فان استعملنا الأولى ظهرت متكلفة متنافرة شاذة بعيدة عن الفن الذى يتطلب المسحة الحقيقية والدقة فى تصوير الألوان المجلية وإن استعملنا الثانية قضينا على اللغة العربية ، وحكمنا على اخراج النوع القصصى أو الرسمى من آدابنا • ونحن نريد ان يكون هذا النوع من اقوى وأعظم أركان الاداب المصرية كما هو فى البلاد الغربية •••••

فكيف نوفق اذن بين لغة الأشخاص التى يتكلمون بها فى الحياة ، وبين اللغة الادبية الراقية التى يجب ان تدون فى المؤلفات ؟ ونذكر هنا للدلالة على عظم هذا المشكل ان صديقنا الماسوف عليه محمد بك تيمور الثورى الفنى ارتأى بعد امعان التفكير وجوب وضع الروايات القصصية المرسحية باللغة العامية ليتسم ادبنا بشخصيتنا المصرية ولتكون الروايات قريبة الى الفن والحقيقة خالية من التكلف والجمود •

ونحن مع اعجابنا الشديد بفقيدنا العزيز لايمكننا الموافقة على هذه الفكرة المتطرفة الخطرة • فنحن ممن يتعصبون للغة العربية ولا نرغب فى ان يستقل الادب المصرى عن الادب العربى ولكن يكون فقط للاول صفة خاصة به تميزه عن الثانى ويطلق له حرية التطور والرقى •

وحتى نوفق بين الفن واللغة ارتأينا ان نكتب المحادثات الثنائية بلغة عربية متوسطة خالية من التراكيب اللغوية وقد يتخللها احيانا بعض الفاظ عامية حتى لا يظهر عليها شئ من الجمود والتكلف ويطيها بالمسحة

المصرية والالوان المحلية وقد تؤدي كلمة عامية معنى لاتؤديه جملة عربية برمتها . اما اذا كانت المحادثات قصيرة ومقتضبة فيحسن بنا ان ننقلها كما هي كما تصدر من الاشخاص المختلفى الملل والاجناس بالفاظهم العامية وبرطانتهم الاعجمية . ولا نظن انه يقوم من يعترض علينا فان الكتاب الفرنسيين انفسهم الذين يعبدون لغتهم ويحافظون عليها كثيرا مايوردون فى مؤلفاتهم القيمة التراكيب الاعجمية والفاظ الالمان والانجليز وعامية الفرنسيين حال تكلمهم لغتهم ، ولم نر احدا منهم قام . . يظهر فساد هذه الخطة او يدعى اهانتها للغة (١٠) .

وهكذا نلاحظ ان معارضة عيسى عبيد لاستخدام العامية فى الحوار قد انتهت بتساهله الى حد الدفاع عن استخدام العامية متى كانت المحادثات قصيرة ومقتضبة ، وهو امر لايمكن ايجاد ضابط له . كما اننا نجد ان العكس قد حدث عند التطبيق بالنسبة لكل من محمد تيمور وعيسى عبيد ، فمحمد تيمور قد التزم الفصحى فى حوار قصصه بينما الصرار القصصى عند عيسى عبيد كله بالعامية وهذا يدل على مدى اضطراب الكتاب فى ذلك الوقت فى مسألة لغة الحوار بين النظرية والتطبيق .

وعيسى عبيد يعبر بذلك عن بواكير اتجاه ثالث ، يستخدم الفصحى اساسا لكنه يبيع استخدام بعض الكلمات أو التعبيرات العامية فى الحوار — بل فى السياق نفسه احيانا — متى رأى ضرورة ذلك . وكان رائد هذا الاتجاه هو حسين هيكل فى روايته زينب التى نشرها عام ١٩١٤ . فهو الى جانب استخدامه للغة العامية فى حواراه القصصى . نراه يستخدم الفاظا وتعبيرات عامية فى السياق نفسه ، فمن الكلمات : لمسة ، وابور ، جلابية ، فايط ، دوخان بمعنى دوار . . . الخ ومن التعبيرات : من وجد وراءه شيئا اووراه شغله اى عاقبة — يساعد اماله وقتها الايام اى انهكتها — تاهر عن باله اى نسيهم — يأخذ الانسان باله اى يتخذ الحيلة — اخذت بعضها وخرجت . . . الخ .

وقد وضح هذا الاتجاه لدى كاتب مثل ابراهيم عبد القادر المازنى ، فهو يعلن فى مقدمته لروايته ابراهيم الكاتب قائلا :

وقد تحررت فى الحوار القى العامية ما استطعت ما خلا مواضع قليلة رأيت ان العربية تجيء فيها نابية قلقة . . ومن هنا اثرت للحوار ان يكون باللغة العربية حيثما بدا لى ان ايثارها لا يستكره فى السماع ، وقصرت العامية على مواقف قليلة رأيتها تكون فيها اقوى فى التصوير واطموا فى التعبير (١١) .

ويوضح الاستاذ حسن كامل الصيرفي اتجاه المازنى بقوله :

الاستاذ ابراهيم عبد القادر المازنى أول من أثبت قدرة العربية الفصحى على احتضان التعبيرات الدراجة وعلى صياغتها بحديث لاتفقد ولا تنتقص جاذبيتها أو يتلاشى سحرها ، أو تبرد حرارتها ، ولعله فى هذه الناحية يكاد ينفرد بهذه الميزة (١٢) .

وفى نص آخر نجد ان كل ما يشترطه المازنى هو المحافظة على أوضاع اللغة بغض النظر عما اذا كانت الكلمة مستحدثة أو جاهلية ، فهو يلتزم قواعد الفصحى ولا يلتزم مفرداتها أو تعبيراتها وهو فى هذا يشرح رأيه بقوله :

ليس من الضروري ان تكون الكلمة جاهلية ليجوز لنا ان نستعملها فان هذا جمود يؤذى اللغة . وكل لغة فى الدنيا تقتبس الفاظا من اللغات الأخرى أو تصنع أو تسك الفاظا جديدة تعبر بها عن حاجاتها الجديدة ولا يضيرها ذلك ولا يزرى بها أو يفسدها ، بل يزيد لها سعة رموزة وقدرة على الاداء . وليس المهم ان تكون الالفاظ جاهلية أو مستحدثة بل المهم المحافظة على أوضاع اللغة واحكامها وطريقتها ، فى تأليف الكلام على « معانى النحو » كما يقول الجرجاني . والا فمن الذى يجرؤ ان يدعى ان الجاهليين وضعوا كل لفظ يمكن أن يحتاج اليه العربى فى كل بلد أو كل عصر . بل من الذى يدعى أو يزعم ان لغة ما من اللغات لاتحتاج فى كل عصر من العصور التى تتعاقب عليها ان تهمل الفاظا تستغنى عنها أو تتخذ الفاظا جديدة بحسب ما تقتضيه حياتها الجديدة ومطالب التعبير التى لم تكن لها وجود فيما مضى . ؟

واين فى هذه الدنيا لغة لم تدخل فيها الفاظ ليست فى الأصل من معدنها ؟ وليس فى وسع المتحرجين والمتشددين ان يحولوا دون هذا ، وقد وجد فى كل عصر ناس منهم فما استطاعوا ان يمنعوا اللغة العربية ان تستمد من اللغات الأخرى ، وان يستحدث ابناءؤها الفاظا لكل جديد لم يكن لاسلافهم به عهد . وسيظل الحال هكذا – ينحدر تيار التجدد ويقف المتشددون والمتحرجون كالصخور . لاتمنع ان يتدفق التيار الذى يدور حولها غير عابىء بها وهى عاجزة حتى عن تعويقه (١٣) .

وبينما اطمأن المازنى الى هذا الحل ، نجد ان بعض الادباء بدأ حياته الأدبية بغير ما انتهى بها . كالاستاذ محمود تيمور ، فارتبط الحوار

بالعامية بشبابه الادبى كما ارتبط الحوار الفصيح بكهولته • وبين المرحلتين  
مر الاستاذ تيمور بفترة صراع كشفت لنا عن نفسها عندما رأيناها يكتب  
مسرحياته مرتين مرة بالعامية ومرة بالفصحى •

وبالرغم من ان الاستاذ محمود تيمور قد أعلن فى كتابه ( مشكلات  
اللغة العربية ) ان بين العامية والفصحى ستارا مدهوما علينا ان نجلى  
غشاوته ، وليس من خير الفصحى ان تقوم بينها وبين العامية هذه العزلة  
الموحشة (١٤) •

الا انه لم يطبق لنا هذا الرأى النظرى فى عمل من اعماله الادبية ، بل ان  
كتابة مسرحياته مرة بالعامية وأخرى بالفصحى ، كانت تأكيدا لهذه  
العزلة •

اما توفيق الحكيم فان حوار روايته الأولى « عودة الروح » مكتوب  
بالعامية ، بينما حوار رواياته الاخرى كالرباط المقدس مكتوب بالفصحى  
بالرغم من ان معظم الشخصيات فى كلتا الروايتين تنتمى الى قطاع الطبقات  
المتعلمة فى المدينة ، أما مسرحياته فان الفصحى منها تنتمى فى جملتها  
الى مايسميه توفيق الحكيم بالمسرح الذهنى ، كما ان العامية منها  
تنتمى فى جملتها الى ما يسميه بمسرح المجتمع •

ثم قام بمحاولة للوصول الى حل وسط فى مسرحيته « الصفقة »  
بحيث يمكن قراءة حوارها ، بالنطق الفصيح وبالنطق العامسى ، بل ان  
القارئ يستطيع ان يقرأها بحسب النطق الريفى قرائتين فيقلب القاف الى  
جيم أو يقلب القاف الى همزة (١٥) •

ونجيب محفوظ من الادباء الذين حاولوا كذلك الوصول الى حل  
وسط ، وهو يعتبر تطورا للاتجاه الثالث الذى وضع على يد المازنى ، فقد  
انطق شخصياته الفاظا فصيحى لكن دلالتها وتركيبها - من حيث تأخير  
الكلمات وتقديمها - اقرب الى العامية ، فعندما نقرأ هذا الحديث : هربت  
وحياتك ، غواها رجل فاكل مخها وطار بها (١٦) نجد أننا امام تعبير عامى  
مصاغ فى الفاظ عربية سليمة •

فنجيب محفوظ ليس من انصار الحوار الفصيح كما يقول أو كما  
يقال عنه ، بل هو بتعبير ادق ذو حوار فصيح من ناحيتى المفردات  
والاعراب عامى من ناحيتى تركيب الجملة ودلالات المفردات • ذلك ان  
اللغة « ليست مجرد مفرداتها ولا مايرد بالمعاجم من الفاظها ، بل ان

نظام الكلمات شرط اساسى من شروطها ، وبكل لغة نظام معين لا يصح الاخلال به (١١) .

ويبدو ان الكتابة العربية التى لاترسم حركات الاعراب فى آخر كلماتها ولا حركات النطق فى صلب هذه الكلمات ، قد أتاح لكتاب امثال نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم فى « الصفة » ان ينجحوا فى كتابة حوار الفاظه تنتمى الى الفصحى فى كتابتها ويمكن ان تنتمى الى العامية عند نطقها فنحن حين :

نستمع لرجل نصف عامى ممن يفكون الخط وهو يقرأ لزملاء له الصحيفة اليومية أو يقرأ لهم قصة شعبية دينية ، نرى انه يقرأ الكلمات كما ينطقها ويسمعها فى اللغة العامية (١٨)

وهذه الميزة التى استفاد منها هؤلاء الكتاب يراها البعض عيبا فى كتابتنا يجب ان نتلافاه ، ويعبر عن هذا الرأى الاستاذ محمود تيمور حين يقول :

أنه من الواجب علينا ان نفكر فى مسألة ضبط الالفاظ تفكيراً جدياً عملياً ، لأن الالفاظ غير المضبوطة يختلف فى نطقها القراء ، لأنه يصدق علينا ما قيل من اننا نفهم أولاً لكى نقرأ قراءة صحيحة ، على عكس المقصود بالكتابة ، وهو أن نقرأ أولاً لكى نفهم الصحيح (١٩) .

وجود محاولات مثل محاولات توفيق الحكيم ونجيب محفوظ يرجع من ناحية أخرى الى طريقة كتابة العامية نفسها فلو كانت العامية تكتب كما تقرأ لما امكن الوصول الى مثل هذه الحلول ، يقول الدكتور مندور :

عندما امعنت النظر فى طريقة اداء الممثلين لنص توفيق الحكيم فى « الصفة » وفى النص نفسه ، تبين ان الممثلين قد ادوها باللغة العامية .  
ففضلاً عن انه اذا كان الاملاء يلتزم املاء الفصحى ، فهذه ظاهرة عامة عند كتابة العامية التى لم تستقر حتى الآن على طريقة فى املائها الكتابى فكلية ( قال ) مثلاً تكتب بالقاف ، ومع ذلك تنطق عند احساس القارئ بان النص عامى همزة أو جيما ، وهذا ما فعله الممثلون ويستطيع القارئ ان يفعله (٢٠) .

معنى هذا ان التوفيق بين اللغتين فى مثل هذه المحاولات انما تم على الورق فقط ، نتيجة الاستفادة من النقص الملحوظ فى طريقة كتابة كل من الفصحى والعامية ، أما عند النطق فقد ظلت المشكلة قائمة .

ونتيجة لهذا النقص الموجود فى طريقة كتابة كل من الفصحى والعامية نجد ان الشعراء أكثر اضطرابا من كتاب النثر الى ان ينظموا اما بالعامية واما بالفصحى ، ذلك لأن الكلام الفصحى غير المنظوم يمكن ان يقرأه القارئ معربا أو غير معرب ، وهو مالا يمكن تحقيقه ، فى حالة الشعر ، حيث يكون الاعراب - وبمعنى آخر طريقة النطق - جزء اساسى فى موسيقى الشعر ونتيجة لذلك فان كتاب النثر قد عوضوا هذا النقص الموجود فى كتابتنا العربية بوسائل اخرى ، يقول الدكتور شكرى عياد :

ولعل أهم تطور جرى على أسلوب الكتابة فى العصر الحديث هو بساطة التركيب التى نشأت تلقائيا فيما يبدو حين قدر الكتاب فى قرائهم الا يضبطوا أوأخر الكلمات فقصرت الجمل وخت من التقديم والتأخير وسهل الربط بينها ، واستعملت علامات الترقيم التى تشير الى الوقفات الطبيعية بين الكلام لتساعد على وضوح المعنى ، ومن المحقق ان القارئ الذى يقرأ النثر الادبى غير معرب لابد ان يفوته جانب كبير من موسيقاه ، ولكن الجانب الاكبر من فن الكاتب لن يفوته (٢١) .

والاستاذ على أحمد باكثير لسه رأى فى الحوار المسرحى قريب مما يطبقه نجيب محفوظ فى حوار القاصى ، فهو يرى ان نأخذ من الفصحى مفرداتها واعرابها ومن العامية أسلوبها ومنطقها وبلاغتها من حيث التقديم والتأخير وسائر خصائصها الحية المرنة .

وبذلك تكون عندنا لغة جديدة تعكس واقعا ولا تنفصل عن الفصحى ، لغة حية متطورة تحفل بالالوان والظلال الخاصة بكل بلد عربى على حدة ، ولكنها مفهومة لجميع الشعوب العربية ولقراء العربية فى كل مكان .

ولعل اصدق مثال لذلك فى القديم ما لجده من شعر البهاء زهير من روح الدارجة المصرية فى عصره ، ومع ذلك فهو فصيح جان على قواعده الادب (٢٢) .

ويستشهد على استخدامه هذا اللون من الحوار بنماذج له من مسرحية « مسمار جحا » و« الدنيا فوضى » .

ومع ذلك فاننا نعتقد ان الاستاذ باكثير قد طبق هذا الرأى فى كثير من التحفظ فى معظم ما كتب من مسرحيات حتى ماكان منها فكاهيا . ويشاركنا فى هذا الرأى بعض النقاد ، مثال ذلك تلك الملاحظة التى ابداهما الناقد فؤاد دواره على لغة الحوار فى مسرحية « قطط وفيران » آخر مسرحيات باكثير فهو يقول :

والحق أن لغة الحوار في هذه المسرحية تمثل مشكلة جوهرية ، فباكثر يصر على كتابة كل مسرحياته باللغة الفصحى حتى ولو كانت « فكاهية اجتماعية » وتكون النتيجة أن نجد زوجا ثائر النفس في حالة قريبة من الهستيرية يقول « صرت احاسبها هذا الحساب العسير على النفير والقطمير » أو يخاطب زوجته وهو في حالة ثورة صاخبة قائلاً « رمتنى بدائها وانسلت كما يقول المثل » ويستشهد في حديثه بأبيات من عيون شعر الحكم ، ولايكفى في تبرير ذلك أن يقول عنه صديقه رمزى أنه مغرم بكتب الادب فالناس الاحياء لايتحدثون فى لحظات انفعالهم بمثل هذه اللغة الرصينة ، ولايستشهدون بأبيات الشعر واحاديث الرسول ، وخاصة اذا كانوا ابطالاً فى مسرحيات فكاهية اجتماعية تصور حياتنا المعاصرة .

على ان الانصاف يقتضىنى ان اسجل لكاتب محاولته الواضحة لتبسيط اللغة الفصحى فى هذه المسرحية وتقريبها - الى حد ما - من لغة الحديث ، بل استطيع ان أقول ان ثمة كلمات وتعبيرات عامية عديدة قد تسلت الى حوار المسرحية ربما دون قصد من المؤلف (٢٣) .

ولعل الناقد لم يطلع على كتاب باكثر « فن المسرحية من خلال تجاربى » والا لادرك ان هذه الكلمات والتعبيرات العامية لم تتسلل الى حوار المسرحية دون قصد من المؤلف .

هذا وأحيانا نجد قصاصين يدلون برأى فى لغة الحوار ، ثم يخالفون ما يرون عندما يكتبون اعمالهم الأدبية ، ولست أرى فى هذا تناقضا من الكاتب بل هو انعكاس لحدة هذه المشكلة وتذبذب الآراء بشأنها . فلست أنكر انى قرأت للاستاذ عبد الحميد جودة السحار حوارا بالعامية ( فى غير روايته أم العروسة ) ومع ذلك فقد قرأت له حديثا أدلى به الى احدى الصحف الايطالية عن الأدب المصرى المعاصر عاب فيه على محمود تيمور أنه :

كان يكتب بالعامية ، ولعل خير اقاصيله ما كتبه بها ولكنه رنا الى عضوية مجمع فؤاد الأول للغة العربية فكتب بالفصحى ، ورصع أسلوبه بالفاظ ترضى المجمعين وتقف كالأحجار فى طريق الأسلوب المتدفق ، وقد نجح فى غرضه ، لكسب عضوية المجتمع وخسر أسلوبه (٢٤) .

ومن هؤلاء ايضا الاستاذ يحيى حقى الذى نراه - بعكس الاستاذ السحار دائم التصريح بانه من انصار الفصحى ، ثم نجده يستخدم



الالفاظ العامية فى السياق نفسه ، مشاركا بذلك أصحاب الاتجاه الثالث الذى سبقت الاشارة اليهم . وقد احس هو نفسه بهذا التعارض ، فاشار اليه فى مقدمته لمجموعته القصصية « عنتر وجولييت » محاولا ان يبرر موقفه فلم يزد الا تأكيدا . فقد بدأ بقوله أنه يؤمن بأن الاداة الفنية الوحيدة هى اللغة الفصحى ، ثم حدد شروطا للاستعانة « ببعض الالفاظ العامية . ما نكاد ننتهى من قراءتها حتى نجد أنه اقنعنا بأن اللغة الفصحى ليست هى الاداة الفنية الوحيدة ، ولو أنه قال الاداة الاساسية لربما كان أكثر دقة .

ومثل هذه المواقف تذكرنا بموقف الرجال فى عصور عدم الاستقرار الاجتماعى حين نجد الرجل يدافع عن حقوق المرأة وحرياتها بلسانه ، وربما بقلمه ، فاذا وصل الأمر الى التطبيق العملى على أهل بيته اتخذ موقف المعارض لما يدافع عنه .

وقد استهوى هذا الاتجاه الثالث كثيرا من الادباء الشباب ، لاسيما كتاب القصة القصيرة ، حتى تطرف بعضهم فى استخدام الالفاظ والتراكيب العامية لغير ضرورة فنية بحيث أصبح أسلوبهم أقرب الى الركافة . لكن اقلية منهم نجحت فى استخدامه كاداة فنية للتعبير ، نذكر على سبيل المثال منهم الدكتور شكري عياد ، فى مجموعته القصصية « ميلاد جديد » الذى قال عنه ناقد مثل الدكتور لويس عوض أنه :

لا يتردد فى استخدام لغة الكلام فى حوارهِ رغم سلامة عريته ولا يتردد فى تطعيم الفصحى بمألوف التراكيب والتعابير والالفاظ العامية منها والعربى دون ان يؤثر ذلك فى اناقة لغته على غرار ما يفعل يحيى حقى فيقول « المصيبة ان هذا كله ٠٠ » و « كيف امكن توسيع المنطقة » وحدتك عن العرضحال والمشوار والمريلة والمعلم الكبير ونكش الدولاب فى سياق العرض القصصى الفصيح ببساطة ورشاقة فلا تجس أن هذا يغض من سلامة الفصحى ، واذا بهذه الالفاظ والتركيب وكأنها جزء من تراثنا اللغوى الفصيح (٢٥) .

وهكذا نستطيع ان نميز ثلاثة اتجاهات أو محاولات رئيسية قام بها ادباؤنا المحدثون لحل مشكلة لغة الحوار .

المحاولة الأولى هى استخدام أكثر من لغة فى العمل الفنى الواحد طبقا لشخصيات المتحدثين وطبقتهم الاجتماعية ، ويمثل هذه المحاولة مارون نقاش ، وفرح انطون ، وميخائيل نعيمة فى بعض مسرحياتهم .

المحاولة الثانية هى استخدام العامية فى الحوار المسرحى بينما قد يذتلف الموقف بإزاء الحوار القصصى ، وعلى رأس الداعين الى هذه المحاولة محمد عثمان جلال ويعقوب صنوع ومحمد تيمور •

المحاولة الثالثة تتخلص فى استخدام الفصحى اساسا مع اباحة استخدام بعض الكلمات أو التعبيرات أو التراكيب العامية فى الحوار - بل فى السياق نفسه احيانا - متى كان ذلك لضرورة فنية • وقد مهد لهذا الاتجاه فى الحوار عيسى عبيد كما كان هيكل رائده فى لغة السرد فى روايته زينب ( فقد كان حوارها عاميا ) ثم ظهر بصورة أوضح فى السرد والحوار معا لدى المازنى ويحيى حقى وغيرهما • وتعتبر لغة الحوار لدى نجيب محفوظ وفى بعض مسرحيات باكثير وصفقة توفيق الحكيم تطورا لهذه المحاولة • وهى محاولة تنقسم بوجه عام بمحاولة الوصول الى لغة وسطى ليست هى الفصحى المتشددة ولا هى العامية الخالصة ، بل تأخذ من هذه بعض خصائصها ومن تلك البعض الآخر •

الى جانب هذه المحاولات نجد ان هناك من التزم بالفصحى أو العامية فى حوار اعماله الادبية كلها بصرف النظر عن شخصياته ، بينما نجد البعض الآخر لا يلتزم لونا واحدا من الحوار فى اعماله الادبية كلها ، بل يلائم بين حوار شخصياته فى كل عمل أدبى على حدة على نحو ما يفعل يوسف السباعى واحسان عبد القدوس وأمين يوسف غراب وكثيرون غيرهم •

## الفصل الثانى

### قضية الازدواج اللغوى

ليس هناك اذن خلاف على قضية أدبية مثل الخلاف على قضية الحوار ، وهى فى الواقع ليست الا فرعا من مشكلة أعم هى مشكلة تعدد لهجات اللغة الواحدة • وكان العرب الاقدمون قد تنبهوا اليها ، كالخليل بن أحمد الذى حاول فى القرن الثانى الهجرى ان يصل الى حل وسط حين حدد حدود البلاغة بقوله : ركن البلاغة الملفظ ، وهو ثلاثة أنواع : نوع لا تفهمه العامة ولا تتكلم به ، ونوع تفهمه العامة وتتكلم به ، ونوع تفهمه العامة ولا تتكلم به •

المشكلة اذن ليست جديدة ، بل وجدت بذرتها منذ وجدت الكتابة • فالأفضل فى اللغة أنها وسيلة التخاطب والتفاهم الشفاهى بين الناس • وهى - حتى فى هذه المرحلة - تكون متعددة اللهجات ، على نحو ما نرى اليوم من تعدد لهجات الناطقين بالعربية ، وعلى نحو ما كان الوضع فى شبه الجزيرة العربية قبل الاسلام • وباحتراع الكتابة يتاح لاحدى هذه اللهجات ان تصبح لغة للكتابة ، وذلك لعوامل مختلفة أهمها أن يكون الناطقون بهذه اللهجة أكثر حضارة أو أكثر سيطرة أو أكثر عددا من الناطقين باللهجات الأخرى لتلك اللغة - لهذا فليست لهجاتنا العامية الحاضرة وليدة فساد طرأ على اللغة الفصحى كما قد يتبادر الى الذهن ، بل هى تطور للهجات عربية أخرى كانت موجودة جنبا الى جنب مع اللهجة التى قدر لها ان تصبح الفصحى فيما بعد (١) فعلاقة الفصحى بالعامية علاقة أخوة أكثر مما هى علاقة أمومه •

يقول الدكتور ابراهيم انيس :

ريما كان السر فى تباين هذه اللهجات الحديثة أنها أولا انحدرت من لهجات عربية قديمة متباينة • فلم تكن القبائل التى نزحت الى هذه البيئات ذات لهجة واحدة ، بل لقد وفدت اليها فى عهود الغزو الاسلامى وبعده ،

ومعها لهجاتها المختلفة • واقامت بها وكل منها يحتفظ بخصائصه ومميزاته  
فى لهجات التخاطب التى تأثر بها أهل البلاد المفتوحة ، وبدأوا يحذون  
حذوها فى لهجات كلامهم وتخاطبهم • هذا رغم ان تلك القبائل قد احتفظت  
جميعها باللغة النموذجية لغة الاداب والدين التى نزل بها القرآن (٢) •

ولما كان من طبيعة الكتابة ان تجمد اللغة فتجعلها أقل تغيرا وأكثر  
ثباتا ، فان المسافة التى ماتتفك تتسع بينها وبين لغة الحديث ، تخلق  
ما يعرف بازدواجية اللغة • يقول المازنى :

اللغة لغتان ، واحدة تستقر وتثبت على صورة فلا يلحقها التغيير  
الا فى النادر والا فيما يمس الاصول ، وهذه هى التى تكتب ولها أداب ،  
وأخرى هى اللهجات ، أى لغات الكلام ، وهذه دائمة التغير ، ولا ثبات لها  
على حال ، لأنها لم ترزق ما يفيد الضبط ويصدها عن التبدل والتحول  
المستمرين • واللهجات أسبق من اللغات الثانية أو لغات الكتابة  
والاداب (٣) •

وملاحظتنا على رأى المازنى ان الازدواج اللغوى ليس معناه وجود  
لغتين فقط احدهما للكتابة وأخرى للحديث ، بل معناه وجود لغة للكتابة  
الى جانب عدة لهجات للحديث • كذلك لاتحتكر لغات الكتابة المحاولات  
الأدبية للشعوب التى تستخدمها ، فان لغات الحديث لها أيضا اشعارها  
وقصصها فيما يعرف بالأدب الشعبى ، ويحل الحفظ واللقاء مكان التدوين  
والقراءة للابقاء على هذا الأدب الشعبى •

وليس أدل على معنى الازدواج اللغوى كما شرحناه ، ان المازنى  
يمضى فيقول :

وليس لغة الكتابة والادب الا احدى اللهجات ، وما كانت لغتنا  
العربية الا واحدة من لهجات العرب فى الجاهلية وقد كتب لها السيادة  
وقسم لها الاستعلاء ، قيل الاسلام بقليل ، ثم ثبت لها ذلك بنزول القرآن  
الكريم بها ، فاندمجت فيها اللهجات الاخرى ، ولولا القرآن ما عجزت  
اللهجات اخرى عن الحياة ، ولكان من الممكن - اذا ساعدت احداها  
الاحوال - ان تفقد قوة تسترد بها مكانتها (٤) •

وعندما كانت للكتابة على نطاق أضيق ، والأمية على نطاق أوسع ،  
كانت الغلبة دائما للغة الحديث فما تلبث لغة الكتابة ان تتخلى عن شكلها  
القديم ، لتصبح لغة الحديث بدورها لغة للكتابة ، وذلك على نحو ما حدث

فى فرنسا وايطاليا ورومانيا واسبانيا والبرتغال ايام كانت لغة الكتابة فيها هى اللاتينية •

فى تلك الحالات كانت لغة الكتابة هى لغة السادة ، وكانت العامية هى لغة الشعوب بما فى ذلك شعب روما نفسها التى كانت لها السيادة على تلك الشعوب ، وكان هذا امرا منطقيا حيث لايتاح التعليم - وما يتضمنه التعليم من قراءة وما يستتبعه من تأليف - الا للسادة القادرين • لهذا فان تحول لغات هذه الشعوب من لغات للحديث الى لغات مكتوبة صاحب نمو الحركة القومية فيها •

اما اليوم فبسبب انتشار التعليم واتساع نطاق الكلمة المكتوبة ، لاسيما عن طريق المصحف والكتب ، ولسهولة المواصلات واختلاط الهيئات التى تتكلم لغة واحدة بحيث لا مجال لعزلتها عن بعضها البعض ، فان لغات الكتاية أصبحت أكثر مقاومة وأقدر على البقاء • فالقرد العساذى يستخدمها اليوم فى حياته بقدر ما يستخدم لغة الحديث تقريبا •

وهكذا لم تعد هناك لغة يستأثر بها السادة ولغة يستأثر بها الشعب ، وساعد على ذلك اتجاه الشعوب نحو الأخذ بالنظم الاشتراكية مما يذيب الفوارق بين الطبقات وما يترتب على ذلك من تحطيم للحواجز بين اللهجات التى تستأثر بها كل طبقة •

وقد أدى الازدواج اللغوى الى اختلاف الوسيلة التى يتم بها تلقين وتلقى كل من اللغتين ، فاللغة العامية يتلقاها الطفل شفاهما من الأشخاص الذين يعيشون فى بيئته ، أما الفصحى فلا بد - فى اية لغة فى العالم - من تعلمها وبذل الجهد فى دراستها •

لهذا اذا احتاجت لغة ما الى تعلم - كما حدث بالنسبة للغة العربية فى النصف الثانى من القرن الثالث الهجرى - فمعنى ذلك انها لم تعد لغة الحديث بل أصبحت لغة فصوى وأن هناك لغة عامية تقابلها •

والحالة الانفعالية للمتحدث تختلف بالضرورة عن الحالة الانفعالية بالنسبة لمن يكتب ، فالمتحدث يكون أكثر انفعالا وتغيرا بعكس من ينصرف الى الكتابة ، فانه يكون أكثر هدوءا واستقرارا • فلغة الحياة اليومية تطفو على سطح الوجدان ، انها دائما لغة فجائية انفعالية ، لا يتيسر لها وقت ولا فراغ لاعمال الروية ، فهى لغة الاشارات البسيطة اما لغة الكتابة فهى لغة العقل ، لغة الروابط والعلامات النحوية ، لأن لدى كاتبها من الوقت ما ينفعه فى الامعان والاعداد •

ولغة الحديث لاتعتمد على الكلمات فقط ، بل ان التنخيم أو تغيير الصوت أو سرعة الحديث أو الشدة التى يركزها المتكلم على هذه الكلمة أو تلك أو الإشارة التى تصحب الكلام تشترك مع الكلمات فى عملية التعبير لهذا فقد يستفهم المتحدث مثلا بغير استخدام أداة استفهام ، بينما لاتعتمد لغة الكتابة الاعلى الكلمات ونظامها النحوى المتفق عليه ، وهدفه أن يعوض بعضا مما فقدته اللغة من حيوية الحديث •

يقول ج فندريس فى كتابه « اللغة »

بقدر ماتستخدم اللغة المكتوبة نظام التبعية تمارس لغة الكلام نظام الالصاق • فالتكلم لا يستعمل الروابط النحوية التى تحصر الفكرة وتطبع الجملة بطابع القضية المنطقية الضيق ، ولغة الكلام مرنة خفيفة الحركة تدل على صلة الجمل بعضها ببعض بإشارات بسيطة مختصرة (٤) ••••• فتارة تارانا نقذف قبل الجملة بكلمة أو يقسم من جملة ، مع استثنائه بعد ذلك بواسطة عنصر صرفى أداة كان أو ضميرا ، وتارة ندفع له الى نهاية الجملة منعزلا عن السياق مع الاعلان عنه مقدما فى بقية الجملة ، واخيرا قد يكون ذلك بفصم ارتباط الجملة بغتة وجعل نصفها التالى يسير على خطة جديدة لاصلة بينها وبين النصف الاول (٥) •

كذلك من وسائل اللغة الانفعالية التكرار (٦) وتزويد جملها بعدد كبير من الكلمات التى تبدو وكأنها حشو بين الكلمات المعبرة ، ولعل وظيفة الرئيسية اعطاء الفرصة للمتحدث لاعداد الجملة التالية قبل ان ينطقها أو للاطمئنان الى انتباه السامع أو فهمه كأن يقول : مفهوم أو وبعدين أو مش كدة ؟

هذه الطرق المختلفة الشائعة فى لغة الكلام كثيرا ما استعارتها لغة الكتابة كلما اقتضى الأمر أحداث تأثير (١) ويميل بعض علماء اللغة الذين هم علماء نفس فى الوقت ذاته الى الاعتقاد بأن اللغة الانفعالية تسبق اللغة العقلية دائما عند الطفل (٨) •

وبينما تلهى لغة الحديث ما يطرأ على الحياة اليومية من جديد ، تلبى لغة الكتابة حاجة الانسان الى كلمات جديدة يواجه بها اتساع نطاق تأملاته وفلسفاته •

ويقول محمود تيمور :

لغة الكلام تمد لغة الكتابة بالفاظ حية تسرى فى أساليبها دما جديدا ،

ولغة الكتابة تدفع الى لغة الكلام عبارات شريفة وكلمات منتقاة لاغناء عن استعمالها في محيط الحياة (٩) .

وهذه التفرقة بين مجال استخدام كل من اللغتين ربما فسرت لنا لماذا كان حوار الملهاة أسبق تناولا عن الفصحى وأسرع الى العامية من حوار المأساة ، كما كان من قبل أسبق تناولا عن الشعر وأسرع الى النثر وذلك لأن الملهاة أقرب الى الحياة والواقعية .

لهذا يرى البعض ان هذه الازدواجية ظاهرة طبيعية في كل لغات العالم ويعبر عن هؤلاء كمال يوسف الحاج استاذ الفلسفة بالجامعة اللبنانية حين يقول :

في اكل لغة بشرية لسان عامي ، ولسان فصيح . ازدواجية اللغة هي ذاتها امتداد لازدواجية الفكر وهي العقل والحس ، فالعامية تعبر عن لغة الحس المفككة المفاصل والفصحى تعبر عن لغة العقل المرتبطة المفاصل (١٠).

والشعوب البدائية هي وحدها التي لاتعاني من ازدواج اللغة لأن المسافة بين الحس والعقل تضيق لديها . فالشعوب الخالية من أداب عالية ، ومن نظريات الهية ، هي وحدها لغة لا ازدواجية فيها . أما الأمم المتحضرة فهي لاتكتب كما تحكي ولا تحكي كما تكتب (١١) .

كما يؤيد الاستاذ العقاد هذا الرأي فيقول :

ونحسب ان الزمن اكله سينقضى دون ان يجتمع الناس على لهجة واحدة في اللغة الواحدة . يكتب بها العالم والفيلسوف والأديب ، ويتكلم بها البائع والشاري والمتحدث والسامر في البيوت والاسواق . وشبان اللغة في هذا كشان كل حالة تعرض للبيئة الاجتماعية . فهناك تفرقة دائمة بين الحالات التي يحتفل فيها المرء بكسائه ومسكنه وطعامه ، وبين الحالات التي يترسل فيها على غير كلفه . . . لا بد من لغة للعلم والأدب ، ولغة للسوق والمعيشة اليومية في كل لسان (١٢) .

ولكن آخرين يخشون ان تؤدي ازدواجية اللغة الى ازدواجية نفسية، كما عبر عن ذلك الاستاذ فؤاد افرام البستاني ، عندما أعلن في أسبوع أدباء العرب عام ١٩٥٤ ان هذه الازدواجية .

قد تؤدي الى ازدواجية نفسية في النشء أولا ثم سائر الجمهور . ازدواجية بين حياتنا الواقعية الصميمة والحياة الخيالية المستمدة من

أحلام القراءات ومغامرات الأفلام السينمائية ، مما يؤدي الى ازدواج شخصيتنا الاجتماعية(١٣)

كما يعبر الاستاذ أمين الخولى عن هذا الرأى حين يقول ان هذه الازدواجية تجعل الأمة العربية •

تحيا وتشعر وتتعامل وتتواصل بلغة يومية مرنة نامية متطورة مطاوعة •• ثم هى تتعلم وتتدين وتحكم بلغة مكتوبة محدودة غير نامية •• لاتطوع بها الالسنه •• وتتعثّر فيها الأقلام • وهذا الازدواج اللغوى القهرى يصدع وحدتها الاجتماعية •• ويفرقها طبقات ثقافية وعقلية(١٤) لهذا يرى البعض حل الاشكال عن طريق الوصول الى لغة واحدة • وقد عبر عن هذا الرأى الاستاذ أحمد لطفى السيد حين قال :

« نريد ان نرفع العامية الى الاستعمال الكتابى ، ونزل بالضرورى من اللغة المكتوبة الى ميدان التخاطب والتعامل ، فلا تكون النتيجة الا اننا نكتب الكتاب مفهوما ، ونحدث الاحاديث عربية صميمة(١٥)

كما يطالب سلامة موسى بمثل هذه اللغة فيقول :  
اللغة الحية تتفاعل مع المجتمع فتتخط بانحطاطة وترتقى بارتقائه ، أى انها تتطور • وهى حين تتطور ينشأ بينها وبين المجتمع اتصال فسيولوجى ووظائف عضوية كما بين اليد والذهن كلاهما يخدم الآخر وينتفع به •

ولهذا السبب يجب الا يكون للمجتمع لغتان احدهما كلامية أى عامية والاخرى مكتوبة أى فصحى ، كما هى حالنا الآن فى مصر وسائر الاقطار العربية ، لأن نتيجة هذه الحال ان اللغة المكتوبة تنفصل عن المجتمع فتصبح كأنها لغة الكهان التى لا تتلى الا فى المعابد ، وينقطع الاتصال الفسيولوجى بينها وبين المجتمع فلا تتطور • ولهذا يجب أن تكون غايتنا توحيد لغتى الكلام والكتابة • فنأخذ من العامية للكتابة أكثر مانستطيع ونأخذ من الفصحى للكلام أكثر مانستطيع حتى نصل الى توحيدها •••• ان المسرح مثلا لم يرتق لأننا لم نستطع تأليف الحوار باللغة الفصحى من أشخاص الدرامه • لأن الكلمة الفصحى ليست « جوية » أى انها لاتنقل اليها جو الحديث • لأننا الفنا ان يكون الحديث باللغة العامية ، فترجمته الى اللغة الفصحى يصدمنا ويشعرنا بأن هذه الكلمة ليست فى مكانها ، أى ليست فى جدها الاجتماعى(١٦)



كما عبر عن الفكرة نفسها أحمد بهاء الدين فى مقدمته لمجموعة  
« مساء الخير » بإجدعان « ليدر نشأت ، حين قال •

« لايمكن ان نكتب القصة الواحدة بلغتين ، لغة للحوار ، ولغة  
للسياق ، انما المؤكد المحتوم اننا سنسير نحو لغة واحدة موحدة • ليست  
هى اللغة الفصحى القديمة التى نرى عجزها عن ان ترضى ذوقنا ومشاعرنا  
وليست هى لغة عامية بلا قواعد لأنه لا توجد فى اللغات كلها لغات أدبية  
بلا قواعد ، انما هى لغة مطعمة من الاثنين •

فلغة الكتابة – كلغة الحديث – لغة متطورة ايضا ، الا ان تطورها  
أكثر بطئا ، يقول الدكتور تمام حسان :

« فاللغة العربية المشتركة المعاصرة ليست لغة الشعر الجاهلى ،  
ولست لغة القرآن والحديث وانما هى لغة تشترك مع هاتين فى نواح  
وتختلف عنهما فى نواح أخرى مهمة • انها مرحلة من مراحل تطور اللغة  
العربية تمتاز بخصائص معينة فى حياتها • كلتا اللغتين لغة أدب ،  
وكلتاها تجمع العرب على أداة تعبيرية واحدة ، ثم كلتاها تحيا جنبا الى  
جنب مع لهجات محلية مختلفة ••• ولكن الفصحى القديمة انتهت بسنة  
التطور ، والفصحى الحديثة تحيا بهذه السنة نفسها (١٧)



## الفصل الثالث

### لغة الحوار والاعتبارات القومية

من الطريف ان كلا من ينتصرون للحوار الفصيح ومن يجيزون الحوار العامى يستخدمون احيانا الحجج نفسها لتأييد وجهة نظرهم . وفى مقدمة هذه الحجج اليوم علاقة اللغة المستخدمة بقضية الوحدة العربية .

فأنصار الفصحى يرون ان الاستعمار الذى جثم على الدول العربية زمنا طويلا كان همه القضاء على الفصحى لتمزيق شمل العرب ، وان تشجيع اللهجات المحلية ان هو الا تشجيع للحركات الانفصالية ، وان العربية الفصحى احدى مقومات القومية العربية واذا تسامحنا فى اباحة الحوار بالعامية ، فقد يمتد هذا التسامح الى السرد نفسه . فالعامية ليست الا تركبة مما ورثناه من عهود الاستعمار والانحطاط والتمزق (١) .

يقول الدكتور عمر فروخ :

ان الدول المستعمرة فى العصر الحديث استغلت نفرا من العرب فى الاقطار العربية المختلفة ، وبوسائل مختلفة ، ليدعوا الى تدوين اللهجات العربية بالحرف العربى أنا وبالحرف اللاتينى آونة . ولقد استجاب هذا النفر الى تلك الاستعمارية عن طيب قلب أو بدافع من مصلحة طمعا بمال فى الأكثر أو بدافع اخر لست الآن فى سبيل تحليل پواعثه وعوامله، فشنوها حربا لا هوادة فيها على اللغة العربية تحت ستار تسهيل اللغة مرة ، والحفاظ على الآداب الشعبية مرة أخرى ، وتحت ستار التمشى مع التقدم فى الحياة ، لأن اللغة كائن حى يجب ان يتطور ويتقدم (٢) .

كما يقول الاستاذ نجيب محفوظ :

اللغة العامية حركة رجعية ، والعربية حركة تقدمية ، فاللغة العامية انحسار وتضييق وانطواء على الذات لايناسب العصر الحديث الذى ينزغ للتوسع والتكثل والانتشار الانسانى (٣) .

وفى الوقت نفسه يرى الفريق المعارض ان الاستعمار ماكان يشجع دراسة الفولكلور - ومن بينه لهجاتنا المحلية - لأن التنبيه اليه ان هو الا تنبيه الى مقومات الشخصية الوطنية وما أولاه الاستعمار من عناية بهذا الجانب كان من اهدافه الاساسية فهم عقليتنا حتى يعرف كيف يستعمرنا . ولهذا فان الاهتمام بأدينا الشعبى سار جنباً الى جنب مع حركات الاستقلال الأخيرة فى العالم العربى . فالاستعمار لم يكن يهدم الفصحى لحساب العامية بل كان يهدم اللغتين لحساب لغته هو .

هذا الى أن ملاحظنا وسيرنا الشعبية التى رويت ودونت بغير الفصحى - وان لم تتعد عنها كثيراً - كانت من أهم الأنواع الأدبية التى عبرت عن الوحدة العربية ، حيث يتحرك البطل من بلد عربى الى آخر لاتقف أمامه حدود ، فهو فى بلده مادام نطق أهلها عربياً ، بل ان كثيراً منها عبر عن وحدة النضال الشعبى ضد الغزو الاجنبى ، كما نجد فى سيرة الظاهر بيبرس على سبيل المثال .

واكما يقول الدكتور مندور :

ولما كان التراث الفصيح القديم لم يعرف فن المسرحية الذى يعرض قطاعات من الحياة يتنفس فيها الشعب ويسخر من محنه والامه أو يجسد مأساه ، فقد رأينا أدباء الشعب المعروفين والمجهولين يكتبون للفنون الشعبية القريبة المشبه بفن المسرح مثل « الراجوز » و « خيال الظل » الذى كانت المسرحيات التى تؤلف له تسمى « بالبايات » وقد وصلتنا فعلاً عدة بايات من بايات خيال الظل التى كتبها فى عصر الظاهر بيبرس الكاتب الشعبى محمد بن دانيال ، وهى مكتوبة طبعاً باللغة العامية . ومعنى ذلك ان الشعب قد كتب أدبه الخاص بلغة خياله وهى العامية دون أن يفقده ذلك احساسه بقوميته العربية أو تمسكه بدينه الاسلامى أو معرفته بلغة القرآن (٤)

وتداول اللهجات العربية المختلفة من شأنه زيادة الاحتكاك بينهما مما يؤدى الى زيادة التفاهم الشخصى بين المتحدثين بهذه اللغات وتقاربهم ، والى تطعيم اللغة بما يكفل لها التجدد .

ويعبر عن هذا رأى أديب عراقي من كربلاء هو الأستاذ عبد الله الخطيب إذ يقول :

واحسن مثل لذلك فهم اللغة العامية المصرية فى البلاد العربية التى انتشرت فيها الثقافة الشعبية المصرية . ونحن نعلم أن اللغة العامية المصرية انتصرت فى عدة مجالات حيوية ومهمة ، انتصرت فى المسرح والسينما

بشكل واسع وكذلك فى الغناء ٠٠ والآن تسجل انتصارا آخر فى الخطب السياسية المهمة ، وبعد ان انتشرت الاقلام المصرية فى العراق وانتشرت الأغاني ، رأينا بعد مدة قصيرة ان افراد مختلف الطبقات فى العراق تفهم الفيلم المصرى بصورة جيدة ، وتفهم النكتة المصرية بالرغم من تفاوت اللهجة المصرية عن اللهجة العراقية ٠

ولو كان للعراق أفلام سينمائية تعرض فى مصر وغناء عراقى يسمعه المصريون ويحفظونه كما فى العراق لكان العكس صحيحا كذلك ، ولو كان التبادل فى مثل هذه المجالات الشعبية موجودا فى البلاد العربية بصورة واسعة لتغلبننا على هذه الصعوبة ، وانا اعتقد ان الجدار الذى يفصل بين اللغات العامية المختلفة جزئيا فى البلاد العربية لابد ان ينهدم عن قريب ، واعتقد كذلك ان عدم الوقوف امام انتشار اللغة العامية المنقحة فى المجال الذى اقصد ( وهو الحوار القصصى ) يحقق غايتين ساميتين اولاهما تدعيم تكامل الفن القصصى ، وثانيهما تقارب اللهجات العامية فى البلاد العربية والتغلب على عدم فهم لهجة بلد شقيق فى جميع اجزاء الوطن العربى الكبير وهذا يمكن للشعوب العربية التفاهم بصورة واسعة (٥) ٠

وليس صحيحا ان العامية لم تظهر الا فى عهود الانحلال والسيطرة الأجنبية ، فالاعراب لم يكن مظهر سليقة لعامة العرب ، والدليل على ذلك تلك الروايات الكثيرة التى تحدثنا عن وقوع اللحن من العرب قبل الاسلام (٦)

بل يذهب محمود تيمور الى ان

هذه العامية أقدم من الفصحى عهدا ، وأعرق منها الى العروبة نسبا ، وفى مقدورنا لو اتاحت لنا كتابة العامية ان نقول بأننا نكتب العربية ولا مرأ (٧)

ومحمود تيمور يتفق بذلك مع الرأى القائل بأن اللهجات العامية ليست نتيجة فساد طرا على الفصحى بل هى تطور للهجات عربية أخرى وبذلك لا يكون اختلاف النطق قبل الاسلام لحنأى ليس خروجا على لغة رسمية معترف بها ، بل هو دليل على اختلاف اللهجات ٠ وقد اختلف المحدثون حول هذا الاختلاف ونوعه وان لم يختلف الرأى حول وجود لهجات عربية متعددة قبل الاسلام ٠

أما الرأى الأول فياكد تعدد اللهجات قبل الاسلام ، وممن يعبرون عن هذا الرأى جورجى زيدان فى كتابه « تاريخ أداب اللغة العربية » الذى ذهب فيه الى ان اللغة العربية التى نحن بصدها هى لغة الحجاز التى

وصلت إلينا ، وكانت قبل الاسلام لغات عديدة تعرف بلغات القبائل وبينها اختلاف فى اللفظ والتركيب (٨) • كما ردد الرأى نفسه فى كتابه « تاريخ اللغة العربية » ثم اقرء فيه فصلا بعنوان « مداخل اللغة العربية من الالفاظ الأعجمية فى العصر الجاهلى » ويقول اننا •

إذا رأينا لفظا فى العربية لم نر له شبيها فى العبرانية أو الكلدانية أو الحبشية ( التى تنتمى مع اللغة العربية الى أصل واحد ) ترجح عندنا أنه دخيل فيهما ، وأكثر مايكون ذلك اسماء العقاقير أو الادوات أو المصنوعات أو المعادن أو نحوها مما يجعل الى بلاد العرب من بلاد الفرس أو الروم أو الهند أو غيرها ، ولم يكن للعرب معرفة به من قبل أو فى اسماء بعض الاصطلاحات الدينية أو الادبية وأكثر ذلك منقول عن العبرية أو الحبشية لأن اليهود والأحباش من أهل الكتاب • ويقال بالاجمال ان العرب اقتبسوا من لغة الفرس أكثر مما اقتبسوا من سواها ، ولذلك رأينا أئمة اللغة اذا شكل عليهم أصل بعض الالفاظ الاعجمية عدوها فارسية (٩)

ثم يخصص فصلا عنوانه « مالحق اللغة العربية من التغيير فى الفاظها فى العصر الجاهلى » ومعنى هذا أنه حتى اللهجة العربية التى قدر لها ان تصبح اللغة الفصحى فيما بعد كانت تتفاعل مع غيرها من اللغات بحكم قوانين الطبيعة والمجتمع •

كما نشر المستشرق مرجوليوث فى مجلة الجمعية الملكية الاسيوية — عدد يوليو سنة ١٩٢٥ — بحثا عنوانه « أصول الشعر العربى » رجح فيه ان هذا الشعر الذى نقرأه على أنه شعر جاهلى إنما نظم فى العصور الاسلامية ثم نحله هؤلاء الواضعون المزيفون لشعراء جاهليين • وقد بنى رأيه هذا على ضربين رئيسيين من الأدلة : أدلة خارجية وأدلة داخلية • ومن الأدلة الداخلية الاختلاف بين لهجات القبائل المتعددة ، والاختلاف بين لغة القبائل الشمالية جملة واللغة الجنوبية • وهذا الاختلاف بنوعيه واضح فيما اكتشف من نقوش فى شمالى الجزيرة العربية وجنوبها ، وليس لدينا حتى الآن مايجعلنا نفترض ان لغة القرآن كانت لغة أدبية فى أى مكان قبل نزوله (١٠)

ثم سلك الدكتور طه حسين سبيل وجوليوث فى كتابه فى « الأدب الجاهلى » فأعرب عن شكه فى ان تكون اللغة العربية قد انتشرت فى الجزيرة العربية على هذا النطاق الواسع قبل الاسلام ، ولهذا فالكثرة المطلقة لما نسميه أدبا جاهليا — بما فيه المعلقات — ليست من الجاهلية فى شىء ، وإنما هى منتحلة بعد ظهور الاسلام (١١) • ثم يعرض لما يقال عن

احتمال اتخاذ أهل الجنوب اللغة العدنانية لغة أدبية ، فينفية لأن السيادة السياسية والاقتصادية - التي من شأنها أن تفرض اللغة على الشعوب - قد كانت للقحطانيين دون العدنانيين (١٢) . والقرآن الذي تلى بلغة واحدة ولهجة واحدة هي لغة قريش لم يكد يتناوله القراء من القبائل المختلفة حتى كثرت قراءاته وتعددت اللهجات فيه وتباينت كثيرا ، جد القراء والعلماء المتأخرون في ضبطه وتحقيقه واقاموا له علما أو علوما خاصة (١٣) ويذكرنا هذا الرأي بكلام ابن الجوزي في الجزء الأول من كتابه النشر في القراءات العشر حيث يقول :

كان العرب الذين نزل القرآن بلغتهم ، لغاتهم مختلفة ، والسنتهم شتى ، يعسر على احدهم الانتقال من لغته الى غيرها ، أو من حرف الى آخر بل قد يكون بعضهم لا يقدر على ذلك ولو بالتعليم والعلاج ، لاسيما الشيخ والمرأة ومن لم يقرأ كتابا ، كما اشار اليه صلى الله عليه وسلم حيث اتاه جبريل فقال له ، ان الله يأمرك ان تقرئ امتك القرآن على حرف ، فقال صلعم : أسأل الله معافاته ومعونته ، ان امتي لاتطبق ذلك ، ولم يزل يردد المسألة حتى بلغ سبعة أحرف ، فلو كلفوا العدول عن لغتهم ، والانتقال عن سنتهم ، لكان من التكليف ما لا يستطاع .

كذلك ذكر ابن خلدون ( ٧٣٢ - ٨٠٨ هـ ) في مقدمته ان لغة حمير لغة أخرى مغايرة للغة مصر في الكثير من أوضاعها وتصاريفها وحركات اعرابها ، وطالب على هذا الأساس بالاستعاضة عن حركات الاعراب - التي كانت قد سقطت في لغة الحديث في عصره - بأمر أخرى على غير المنهاج الأول في لغة مصر (١٤)

كما اعترف لغوى مثل ابن جنى ( ٣٣٠ - ٣٩٢ هـ / ٩٤١ - ١٠٠١ ) بفساد لسان البادية في عهده (١٥) كما اعترف باختلاف اللغات في الجاهلية (١٦) ، ثم يقول انه يجب ان يتخير الانسان اقوى اللهجات واكثرها استخداما ، لكنه يستطرد قائلا : الا ان انسانا لو استعملها لم يكن مخطئا لكلام العرب ، لكنه يكون مخطئا لأجود اللغتين . فاما ان احتاج الى ذلك في شعر أو سجع فانه مقبول منه ، غير منعى عليه (١٧)

ومعنى هذا أن أصحاب هذا الرأي - من القدماء قبل المحدثين - يقدمون بناء على نظريتهم حلولاً لمشاكل الاعراب أو لبعض الأخطاء اللغوية .

أما الرأي الثاني فيعترف بتعدد اللهجات قبل الاسلام ، لكنه يرى ان

لغة قريش كانت قد أصبحت قبل الاسلام • لغة أدبية مشتركة الى جانب هذه اللهجات المتعددة ، ومن أصحاب هذا الرأى محمد الخضر حسين . فى كتابه « نقض كتاب الشعر الجاهلى » (١٨) ، وكذلك الاستاذ محمد لطفى . جمعة فى كتابه الشهاب الراسد (١٩) ويبدون على ذلك الى أن الشعر الجاهلى صحيح فى جملته •

كما عبر عن هذا الرأى الدكتور عبد الواحد وافى أكثر من مرة فى كتابه « فقه اللغة » فهو يقول :

وكما تغلبت العربية على اللغات اليمنية القديمة فى ميادين التخاطب ، تغلبت عليها فى ميادين الآداب والكتابة ، فاستأثرت بالشعر والنثر الأدبى والخطابة والرسائل والتدوين وهلم جرا • غير أنه لم يزل اللغة العربية بهذه البلاد فى ميادين الآداب والكتابة مانالها من تحريف فى ميادين المحادثة ، بل ظلت خالصة فصيحة لاتكاد تختلف فى شىء عن عربية أهل الشمال (٢٠) • فأصبح العربى ، ايا كانت قبيلته ، يؤلف شعره وخطابته ونثره الأدبى بلهجة قريش فلا غرابة إذن فى أن القرآن ، وقد جاء بلغة قريش (٢١) كان مفهوما لدى جميع القبائل ، وكان يؤثر فى العرب جميعا . ببيانه وبلاغته ، فقد نزل بعد أن تم للهجة قريش التغلب على اللهجات العربية الأخرى ، وبعد أن أصبحت لغة الآداب لسائر قبائل العرب (٢٢) •

كذلك يرى الدكتور ابراهيم انيس أن تعدد لهجات العرب قبل الاسلام لا يمنع من توحيد لغتها الأدبية النموذجية ، وهى اللغة التى كان الشعراء ينظمون بها شعرهم ليتباروا فى سوق مثل سوق عكاظ •

والا كيف كان من الممكن أن يفضل شاعر على شاعر فى تلك المناظرات اذا كان المقياس مختلفا ، وأداة القول متباينة (٢٣) •

ويشبههم ببعض الأعيان فى الريف المصرى حين يفدون الى القاهرة . فيتحدثون بلغة القاهرة ، فإذا عمدوا الى مقرهم الأصلى خاطبوا الناس بلهجاتهم • كذلك كانت الحال بين الخاصة من رؤساء القبائل ، يرويه . عيبا أن يخطبوا فى سوق لكسوق عكاظ بتلك اللهجة الخاصة بهم ، كما يرويه عيبا أن يتحدثوا الى قبائلهم بغير تلك اللهجات (٢٤)

أما الرأى الثالث فيعترف أيضا بتعدد اللهجات فى الجاهلية ، غير أنه يرى أنها توحدت أو تقاربت جدا قبيل الاسلام • وممن يعبرون عن هذا الرأى . مصطفى صادق الرافعى فى كتابه « تاريخ آداب العرب » حيث يرى أن تهذيب اللغة العربية مر بثلاثة أدوار قبل الاسلام كما أن آخرها من عمل



قريش • كما يرى أحمد أمين فى الجزء الأول من كتابه « فجر الاسلام » •

ان العرب فى الجاهلية كانوا يعيشون قبائل ، وهذه القبائل تختلف بيئتها كثرة وقلة فى اللغة واللهجة ، فقد تستعمل قبيله كلمة ولا تستعملها القبيلة الأخرى أو تستعمل غيرها ٠٠٠ وهذه اللغات بدأ توحيدها قبل الاسلام واستمر هذا العمل فى الاسلام (٢٥) •

ومحمد عطية الابراشى من أنصار هذا الرأى اذ يقول فى كتابه « الآداب السامية » :

فى القرن السادس الميلادى كان معظم السكان فى شبه جزيرة العرب يتكلمون لغة واحدة فى كل مكان ، تلك اللغة كانت أهم اللهجات العربية ، وهى المعروفة الآن باللغة العربية القديمة ٠٠٠ وكان الشعراء لا يستعملون الا لغة واحدة هى اللغة العربية ٠٠٠ ويظن بعض العلماء ان لغة الشعر عند معظم العرب كانت لغة صناعية ، وان الشعراء فى جميع الجهات العربية قد استعملوا فى شعرهم لهجة قبائل معينة فى انشاد قصائدهم ٠٠ ولكننا حينما ننظر الى الشعر العربى الجاهلى نرى أنه ليس هناك أثر لوجود فرق كبير من الوجهة اللغوية ، فمن التناقض ان ندعى ان كل هؤلاء العرب الغير على شرف قبائلهم – الذين لا يعرفون معظمهم القراءة والكتابة – قد استطاعوا ان يكلفوا أنفسهم التعبير عن أفكارهم وشعورهم بلغة أجنبية أو صناعية • وقد اتفق علماء اللغة العربية بالاجماع على ان لغة الشعر فى الجاهلية كانت اللغة السائدة فى شبه الجزيرة العربية ويمكننا ان نقول : ان القبائل التى عرفت بالنبوغ فى الشعر العربى يبدو أنها كانت متجاورة فى الاقليم وفى العصر ، ثم تفرق الشعراء بعد ذلك الى طوائف كثيرة فى بلاد واسعة الأرجاء ٠٠٠ ومن الخطأ بين الأوربيين القول بان اللغة العربية هى لهجة قريش فحسب (٢٦) •

أما الدكتور عمر فروخ فيرجح ان اللغة العربية الفصحى ، لغة المملكات كانت قد بدأت تتقهقر قبل قرن أو قرنين من ظهور الاسلام ، ثم اتسع تقهقرها وكان مقدرا لها ما قدر لسائر اللغات القديمة كالسنسكريتية والاعريقية واللاتينية والجرمانية ، لولا ان جاء الاسلام ونزل القرآن ، فثبتت عند الحد الذى كانت قد بلغت اليه فى تقهقرها • بل ان أثر القرآن لم يكن قاصرا على تقهقر العربية الفصحى فحسب ، بل كان عاملا على رقيها بردها الى ماكانت عليه من الصفاء والمتانة قبل أن يبدأ تقهقرها (٢٧)

أما بعد الاسلام فان التوسع الذى حققته الحضارة العربية – وليس

عهود الانحلال - هو الذى أدى الى عدة تطورات لغوية ، أهدبها ازدياد اللحن وانتشاره بين الناطقين بالعربية نتيجة لاختلاطهم بالشعوب الأخرى ، مما أدى الى وضع قواعد الصرف والنحو لحفظ اللغة الفصحى .

يقول ابن خلدون :

وانما وقعت العناية بلسان مصر لما فسد بمخالطتهم الأعاجم حين استولوا على ممالك العراق والشام ومصر والمغرب وصارت ملكته على غير الصورة التى كانت أولا فانقلب لغة أخرى(٢٨)

كذلك رحبت اللغة العربية بدخول كثير من الالفاظ الأجنبية للدلالة على المظاهر الحضارية التى سبق ان عرفتھا الشعوب الأخرى كالفرس والرومان ، وكان ذلك قد حدث من قبل فى الجاهلية ، لكنه تم هذه المرة على نطاق أوسع وأعنف . وقد صاغ العرب بعض هذه الالفاظ على أساليبهم كما أبقوا الفاظا أخرى بحالها(٢٩) . فقد أجاز التمرير على غير أوزان العرب(٣٠) .

وهكذا وجدت العامية منذ القرن الأول الهجرى كظاهرة طبيعية . ويلخص لنا يوهان فك هذه العملية بأنها كانت لغة للتفاهم بأبسط وسائل التعبير اللغوى :

فبسطة المحصول الصوتى ، وصوغ القوالب اللغوية ، ونظام تركيب الجملة ، ومحيط المفردات ، وتنازلت عن التصرف الأعرابى ، واستغنت بذلك عن مراعاة أصول الكلمة وتصريفها ، كما ضحت بالفرق بين الأجناس النحوية ، واكتفت ببعض القواعد القليلة الثابتة فى مواقع الكلام ، للتعبير عن علاقات التركيب(٣١) وقد أجاز اللحن فى الحديث ، وفى هذا يقول الأستاذ عبد القادر المغربى : ان الجاحظ وابن قتيبة وغيرهما استحسنوه ، وافقوا بجوازه ، بل نصح بعضهم بأن يستعمل الكلام الملعون فى مخاطبة المرء غيره ، وفى تخديثه جلساءه لافى ماعدا ذلك(٣٢) .

وهكذا نجد أنه فى نهاية القرن الثانى الهجرى كان الجاحظ قد أولى اهتماما باللهجات واللغات الخاصة ، والسنة الحرف والمهن . فيوضح فى كتابه البيان والتبيين أن كل مصر يتكلم على لغة من نزل من العرب . ويذكر أمثلة لفرق ما بين مكة والبصرة فى الاستعمال اللغوى . وفى كتابه البلاء يسوق وصفا حيا للدوائر الأدبية فى البصرة حوالى

سنة ٢٠٠ هـ كما يعرض صورة غاية فى الدقة من الوجهة اللغوية لأسلوب المحادثة بالبصرة فى ذلك العهد (٣٣) .

حتى اذا جاء القرن الرابع الهجرى كانت اللهجات الاقليمية فى العراق وما بين النهرين وسورية وفلسطين ومصر وشمال افريقية واسبانيا قد نضجت على لغة المثقفين وأكسبتها فى كل اقليم لونا محليا ذا طابع خاص ، بحيث قدم المقدسى فى كتاب رحلته أحسن التقاسيم فى معرفة الأقاليم المكتوب عام ٣٤٥ هـ . وفى وصفه للعالم الاسلامى اذ ذاك على محاولة تمييز كل اقليم من الوجهة اللغوية ، يذكر التعبيرات المحلية الخاصة به (٢٤) .

وبهذا صارت للغربية لغة فصحي على المرء أن يتعلمها ، والدليل على ذلك أن المقدسى يقول : ان اسمى درجات العربية كانت فى فارس ، أى فى أرض غير عربية اللثة لأن الناس هناك كانوا يبذلون اجتهادا عظيما فى دراستها . وبذلك صارت الفصاحة وسلامة اللغة أمرا محصورا فى الثقافة المكتسبة (٣٥) .

انما التدهور وقع للغة العربية الفصحى نفسها كأداة للكتابة والأدب ، وكان هذا التدهور فى اتجاهين ، كان أولهما على صورة اهتمام مبالغ فيه باللغة نفسها وبأسلوب على حساب المضمون كترصيعه بالمحسنات اللفظية - وهو اتجاه لاعلاقة له بالعامية - وكان قد اشتد عوده فى الواقع عندما وصلت الحضارة العربية الى قمة الترف وأذنت ببداية انحلالها فى نهاية الدولة العباسية . والنثر المسجوع لم يكن من النادر استخدامه قبل الاسلام ، لكن منذ القرن الرابع الهجرى أخذت « تظهر الخطوات الأولى لذلك التطور الذى جعل النثر المسجوع يتحول الى تلاعب لاطائل تحته بالالفاظ الجوفاء (٣٧)

وبهذا صار التعبير اللاشعورى الذى كان يوحى به التأثير النفسى العميق تعبيرا اراديا محضا (٣٨) .

وأصبح الأسلوب كما يقول توفيق الحكيم ، يستخدم اللغة استخدام الجوارى للعود فى مجالس الأنس والسكر بقصور هارون الرشيد (٣٩) .

اما الاتجاه الآخر فقد جاء متأخرا عن الاتجاه الأول على صورة ركافة فى الأسلوب لكثرة تجاهله قواعد الصرف والنحو مما جعله قريبا من العامية ، وذلك على نحو مانرى فى تاريخ ابن اياس مثلا ، وفى أسلوب مثل أسلوب الجبرتى الذى ما بقيت مؤلفاته الا لقيمتها التاريخية يقول توفيق الحكيم :

ان لغة الجبرتي فى ذاتها ، وقد كان من خيرة علماء الأزهر وقتئذ .  
لأنصع دليل على ان اللغة العربية نفسها قد سقطت فيما سقطت تحت  
سنايك جيان أولئك البرابره ( المغول ) (٤٠) .

ولا تعارض بين الاتجاهين فهما نتاج بيئة واحدة . فالدكتور  
عبد اللطيف حمزة يصف أسلوب الجبرتي بأنه :

لم يكن جاريا على نمط واحد ، فهو مرة بليغ غير مسجوع وأخرى  
مسجوع ، وفى الثالثة يبدو قريبا من العامية (٤١) كما يصف أسلوب  
الف ليلة وليلة بأنه أدنى الى العامية والى كثرة الحشو وكثرة التضمين ،  
والى التصريح دون التلميح . وذلك كله فضلا عن جرية مجرى السجع  
على طريقة ابن العميد والقاضى الفاضل لكنه يعود فيقول :

ان خير مايمتاز به أسلوب الليالى هو الوضوح والجرأة والصدق  
والصراحة وشدة الأسر (٤٢)

وهذا هو الذى أعطى الكتاب - الى جانب مضمونه - شهرته  
العالمية .

وقد تدهورت العامية كما تدهورت الفصحى ، منذ أن أصبح عوام  
الأتراك هم أصحاب الكلمة فى قصر الخليفة ببغداد فى نهاية الدولة  
العباسية (٤٣) . وكان المعتصم قد بدأ هذا التقليد حين أشتري كثيرا من  
هؤلاء الأتراك والف منهم قواته المحاربة . ذلك أنه فى عصور الانحطاط  
كلما تدهور الفصحى تدهور العامية ، فتقل مفرداتها ، وتقصّر عن  
التعبير عن حاجاتها ، ويقف تغيرها وتطورها الدائبان ، وقد يصل الأمر  
الى انكماشها واضمحلالها - كما حدث كثيرا فى التاريخ - وتصبح  
السيطرة نهائيا للغة الفاتحين .

## الفصل الرابع

### لغة الحوار وفنية التعبير

أما من الناحية الفنية فنجد نجيب محفوظ يؤكد أنصار الحوار بالفصحى بقوله :

المهم فى الشخصية عناصرها الخلقية والمزاجية والثقافية والسلوكية • وآخر ما نستعين به فى ذلك هو كيفية نطقها الالفاظ ، والدليل على ذلك أننا نتأثر بشخصيات عالمية مع أنها مكتوبة بلغة أجنبية (١) •

كما يقول يحيى حقى فى مقال له ينتصر فيه للفصحى أنه عند الترجمة سيضيع الفارق بين الفصحى والعامية (٢) •

ويرى الدكتور لويس عوض أن مهاجمة الحوار العامى ليس الا دعوة من أصحاب المدرسة الكلاسيكية لتحطيم غيرها من المدارس (٣) •

فمن يجيزون الحوار العامى يرون أن للحوار وظيفة فنية ، والا كان من الممكن الغاؤه والاستغناء عنه (٤) • فهو الى جانب وظيفته فى الكشف عن الموقف من خلال تبادل الآراء وتعارضها دون تدخل الكاتب ، فإنه يعطى فى الوقت نفسه بعدا من أبعاد الشخصية القصصية • فمن المعروف أننا فى الفن القصصى لانعرف الشخصية عن طريق الموصف بل عن طريق تصرفاتها ، واللغة من بين هذه التصرفات التى تعبر عن شخصية صاحبها فنستطيع ان نتعرف على أخلاقها أو بيئتها من مجموع الالفاظ واللهجات التى تستخدمها •

واذا نحن انطقنا الشخصية بلهجة غير لهجتها ، فإننا بذلك نقضى على بعد من أبعادها لأن اللغة - كما يقول الدكتور عبد العزيز الاخوانى :

لم تكن أبدا أداة أو واسطة للترجمة عن معنى قائم فى النفس متكامل مستقل يلمس له شكلا وأنية يصاغ أو يصب فيها كما يصب المعدن المنصهر فى قوالب مختلفة • انما اللغة احساس وتفكير وذوق ، وهى

اشارة لما هو كامن فى النفس ، وايحاء متجدد لمواقف فى الحياة تقفها  
الأجيال المتعاقبة ، واللغة جزء لايتجزأ من حياة الجماعة والأفراد (٥) .

بل يذهب الأستاذ فريد أبو حديد الى القول بأن الأسلوب ما هو الا  
القلب الذى نصوص فيه أفكارنا ونصور فيه مشاعرنا ، فهو من امسلاء  
الاحساس والنفس . ويمكننى شخصيا أن أقول أن كثيرا من الأساليب  
العامة أصدق اداء للمشاعر من بعض الأساليب القديمة . فوضوح  
الصور وتتابع الاحاسيس لاتحتل التقيد بأسلوب تقليدى . ولو استطعنا  
ان نتجرد من قيود الأساليب المنقولة لسهل علينا تطوير الفصحى بحيث  
تقترب من العامة خطوة جريئة فى الطريق السوى بخير أن يعود ذلك  
بضرر على الفصحى بل يكسبها قوة وشبابا .

ولكن انصار الفصحى يرون أن الأدب فن ، وليس مجرد نقل كما يقول  
المازنى (٧) أو هو ليس تسجيلا لكلام الناس على علاقته كما يسجله  
الفونوغراف على حد تعبير الدكتور طه حسين (٨) والأستاذ على أحمد  
باكثير (٩) أو هو ليس نقل الطبيعة كما يقول الأستاذ العقاد (١٠) .

وقد شرح الدكتور طه حسين وجهة نظره فى المقدمة التى كتبها  
لمجموعة الوان من القصة المصرية حين قال :

ان تأدية ما فى النفوس لا يكون أدبا ولا يستحق هذا الاسم الا اذا  
امتاز بشئ من الجمال الذى ينشئه الفن فيملاً قلب القارئ وعقله لذة.  
ومتاعا . وهذا الجمال لايتجزأ كما يقول الفلاسفة ، فليس هناك جمال  
يتصل بالمعنى وحده وليس هناك جمال يتصل بالملفظ وحده ، وانما الجمال  
الفنى لون من الموسيقى يشيع فى الأثر الأدبى كله لفظه ومعناه فأين  
الجمال فى هذا القصص الذى يكتبه شياطين المتأدبون . . . . . وما هذه  
اللغة التى يتكلمها قصاصونا ؟ انها اللغة العامة التى تستغرق القصة  
كلها عند بعضهم وتستغرق أحاديث الأشخاص عند بعضهم الآخر ولم  
تصل اللغة العامة الى أن تكون لغة أدبية ، وما أراها تبلغ ذلك آخر  
الدهر (١١)

بل ان العقاد أوضح رأيه هذا منذ خمسة وثلاثين عاما ، حين أخذ  
على من يجيز الحوار العامى أنه يذهب الى دار التمثيل فلا يفوته ان يلبس  
رداءها الخاص الذى اصطلح القوم على لبسه فى هذه الدور ، ولا ينسى  
ان ينبذ عنه عاداته التى تعودها فى مجالسه واشغاله ورياضاته ، فما باله  
ياترى لايلبس فى دار التمثيل كما يلبس فى كل مكان وما باله يذكر  
«الزينة» فى الردهة وينساها حيث تجب الزينة على معرض الفن والتجميل؟

بل لماذا يبرز لنا الممثل على المسرح وقد طلا وجهه بالمساحيق وصيغ جفونه بالكحل ولا يتراءى لنا بوجهه كما خلقه الله وكما نراه فى القهوة وغرف الاستقبال؟

ويمضى الأستاذ العقاد فيقول :

فالحق ان « التهيؤ » ركن لاغنى عنه فى جميع الفنون وفى مقدمتها التمثيل . ولا بد لالقاء الأثر البليغ فى نفس المشاهد من « تهيئة » خاصة تنسيه الحياة البدارجة وتغمره فى جو الفن والجمال وبيئة البلاغة والتفكير فما الموسيقى وما المناظر والصور وما المساحيق والالوان وما الإشارات والمباسم والحركات التى تبث هنا وهناك فى الملاعب والمعارض الفنية الا وسائل للتهيؤ الفنى وتحضير الذهن لحالة لاشعورية غير التى كان عليها فى البيت أو فى الطريق . فمن حق اللغة أن تشترك فى ذلك التهيؤ الذى لاغنى عنه وان تشعر المشاهد أنه فى مكان تجب له الرعاية ويحرم فيه الابتذال . . . فليس من الكسب للحاسة الفنية أن تفقدها تهيؤ اللغة الذى يحتاج اليه المشاهد . أشد من حاجته الى كسوة تذكره حين يذهب الى الملعب أنه ذاهب الى مكان غير البيت وغير الطريق ، وليس من حسن التخييل ان تظهر اللغة على المسرح بغير طلاؤها الذى يناسب ذلك المقام (١٢) .

كذلك يشرح أحمد على بالكثير رأيه فيقول :

لم يقل أحد قط أن الزمن الذى يستغرقه عرض مسرحية عظيم مثلا على خشبة المسرح لا يمكن أن يتسع لحوادثها كما هى فى الواقع ، ولم يقل أحد أن عطيل هذا وسائر الشخصوس الذين فى المسرحية كانوا من أهل البندقية ومن مدينة ايطالية . فكيف انطقهم شكسبير باللغة الانجليزية ، بل لم يخطر ببال أحد منا ونحن نشاهدها على مسرحنا العربى أن يسأل هل كان هؤلاء يعرفون اللغة العربية . فلماذا يقال إذن : كيف ينطق الفلاح المصرى باللغة العربية الفصيحة (١٣) .

ورد من يجيزون الحوار العامى على ذلك هو أنه وان لم يكن الأدب تسجيلا للحياة فهو أيضا ليس مقطوع الصلة بالحياة . فمثلا اذا كانت هناك شخصية بها لغة ، فانه اذا كان الأدب ليس تسجيلا للواقع بالمعنى الذى يفهمه انصار الفصحى ، فمعنى هذا ان تنطق تلك الشخصية اذا اشتركت فى حوار ما نطقا سليما خاليا مما بها من عيب ، اكتفاء بما يشار اليه فى أول الكلام . ومعنى هذا ان نصف الشخصيات بدلا من ان نجمعها مما يخرج بالشخصية عن دائرة الفن القصصى . فليس الأدب حقا تسجيلا للواقع ، لكنه ليس أيضا وصفا له بل هو تجسيم لهذا الواقع .

هذا الى انه فى العامية أساليب فنية كما أن فى الفصحى أساليب غير فنية . والمواويل وأزجال بيرم التونسي وأغانى أحمد رامى دليل على ذلك . والأديب الناجح هو الذى حين ينطق شخصياته ليحقق بعدا من أبعادها ، يختار الفاظها وتركيب هذه الالفاظ اختيارا فنيا سواء كانت تتكلم الفصحى أو العامية . « فالتهيو » الفنى لايتعارض واستعمال العامية فى الحوار ، ولهذا نجد قصاصا كالاستاذ يحيى حقى ينصح الذين يكتبون العامية قائلا :

انها هى ايضا لغة ينبغى أن تكتب بعناية وذوق وبصر(١٤) كما كتب فى تذييل له عن مؤلف احدى المسرحيات يقول :

فالاجادة فى العامية قد تكون أصعب من الاجادة فى الفصحى ، لكنه أرتفع بلغته عن السوقية . وأحسن اختيار الفاظه فلم أشعر وأنا أقرأه أننى أتعثر فى عامية حوشية أو مبتذلة(١٥) .

كما يقول عن محمد تيمور انه :

زعيم مدرسة المنادين بالكتابة باللغة العامية للمسرح فعل هذا لأنه كان مهتلفا على تملك اذن الشعب ولاعتقاده أن التعبير الصادق يتطلب منه هذا الانحياز ، وبخاصة اذا كانت المسرحية فكاهية ، والذين يسيرون اليوم على نهجه جدير بهم أن يدرسوا أسلوبه فى العامية فسيدهشهم - مع انه كان يحرق أرضا بكرا - بانطلاقه ورشاقتة وخفة دمه وبعده عن القلقه والتعثر والتكلف(١٦)

كما يقول الدكتور عبد القادر القط :

ان اللغة العامية - كاية لغة أخرى - مستويات مختلفة وليست هى دائما تلك اللغة التى لاىستخدمها الناس الا فى أمور معاشهم وقضاء حاجاتهم المادية . واتهامنا اللغة العامية بالتخلف فيه اتهام لأنفسنا بهذا التخلف لأن اللغة مرآة لعقول متحدثيها ونفوسهم وليست مجرد أداة منفصلة للتعبير(١٧) .

وفى اكتاب المسرح النثرى للدكتور مندور نجده يتحدث عن مسرحية الذبائح لانطون يزيك فيقول ان بها حوارا دقيقا مركزا غنيا بالحركة الدرامية ، فضلا عن استخدامه لكافة امكانيات اللغة فى التصوير البيانى بل ان الصور والتشبيهات لتتسلسل وتتوالد فى بعض مواضع الحوار على نحو ماكننا نحسب ان اللغة العامية تستطيعه(١٨) .

كما يقول :



المقياس العام هو ملائمة اللغة للموضوع . فاللغة الفصيحة اذا  
صلحت في التراجيديا فلا شك أنها أقل صلاحية في الكوميديا (١٩) .

كما أجاز العقاد في مقاله السابق - وبالرغم مما ساقه من حجج  
للانتصار للحوار الفصيح - أنه لا يمنع اللغة العامية على المسرح بتاتا  
لأنها قد ترد مورد المجانة فتملح في الذوق وتظرف في مواضعها من بعض  
الروايات (٢٠) .

وهذا معناه اجازة كتابة التمثيليات الفكاهية بالعامية بالرغم من  
أنها ليست صورة فوتوغرافية للحياة .

بل ان العقاد أباح - على تشدده - الحوار العامي بوجه عام في  
المسرح والسينما فنجدده يقول :

لاخرج من التمثيل بها (أى بالعامية) على المسرح واللوحة البيضاء  
حيث تعبر عن بعض الأحوال التى لاتبقى مع الزمن ولا تعم سائر  
الاقطار (٢١) .

والواقع ان هذا ليس رأيا جديدا ، فقد سبق للجاحظ (١٦٠-٢٥٥هـ)  
ان نبه في كتابه البخلاء قائلا :

وان وجدتم في هذا الكتاب لحنًا ، أو كلاما غير معرب ، أو لفظا  
معدولا عن جهته ، فاعملوا أنا انما تركنا ذلك لأن الاعراب يبغض هذا  
الباب ، ويخرجه عن حده (٢٢) .

كما يقول يوهان فك : ان الجاحظ في كتابه البخلاء تصنع  
اللحن ، وكون جملا مخالفة للنحو ، واستعمل صيغا للكلمات  
على خلاف القواعد وتنازل عن الاعراب ، كل ذلك مناسبة للموضوع (٢٣)  
كما أجاز الجاحظ صراحة كتابة الحديث سواء اكان فصيحاً أم لحنًا ،  
فقد نصح في كتابه « البيان والتبيين » قائلا :

ومتى سمعت - حفظك الله - بنادرة من كلام الاعراب ، فايك ان  
تحكيها الا مع اعرابها ومخارج الفاظها ، فانك ان غيرتها بأن تلحن في  
اعرابها وأخرجتها مخارج كلام المولدين البلديين ، خرجت من تلك  
الحكاية وعليك فضل كبير ( لعل الفضل هنا بمعنى واجد الفضول ، وهو  
زيادة في الكلام لا خير فيها ) ، وكذلك اذا سمعت بنادرة من نواذر  
العوام ، وملحة من ملح الحشوة الطغام ، فايك ان تستعمل فيها الاعراب ،  
أو تتخير لها لفظا حسنا ، أو تجعل لها من فيك مخرجا سريا ، فان ذلك

يفسد الاختراع بها ، ويخرجها من صورتها ، ومن الذى أريدت له ويذهب  
استطابتهم أياها واستمالحهم لها (٢٤)

كما روى الجاحظ فى كتابه « الحيوان » انه خرج مع شيخه أبى  
أسحق بن سيار النظام فى بعض الطرقات ، فألج عليه كلب ، فلما تخلصا  
منه ، قال ابراهيم فى كلام له كثير يعدد خصال الكلب المذمومة ، وكان  
آخر كلامه : ان كنت سبع فاذهب مع السباع ٠٠٠٠ الى آخر حديثه ٠ ثم  
يعلق الجاحظ على هذا بقوله :

ولا تنكر قولى وحكايتى عنه بقول ملحون : من قولى « ان كنت سبع »  
ولم أقل « ان كنت سبعا » ٠ وأنا أقول أن الاعراب يفسد نواذر المولدين ،  
كما أن اللحن يفسد كلام الاعراب ٠ لأن سامع ذلك الكلام انما أعجبه تلك  
الصورة وذلك المخرج ، وتلك اللغة وتلك العادة ، فإذا دخلت على هذا  
الأمر - الذى انما أضحك بسخفه وبعض كلام العجمية فيه - حروف  
الاعراب والتحقيق والتثقيب وحولته الى صورة الفاظ الاعراب الفصحاء  
وأهبل المروءة والنجابة ، انقلب المعنى مع انقلاب نظمها ، وتبدلت  
صورته (٢٥) ٠

كذلك أجاز ابن قتيبة ( ٢١٢م - ٢٦٧ هـ ) كتابة اللحن فى كتابه  
« عيون الاخبار » حيث قال فى مقدمته :

وكذلك اللحن ان مر بك فى حديث من النواذر فلا يذهبن عليك أنا  
تعمدناه وأردنا منك أن بتعمده ، لأن الاعراب ربما سلب بعض الحديث  
حسنة وشباطر النادرة جلاوتها ثم يذكر نادرة بلحنها ويعلق عليها قائلًا :

الأتري ان هذه الالفاظ لو وفيت بالاعراب والهمز حقوقها لذهبت  
جلاوتها ولاستبشعها سامعها وكان أحسن أحوالها أن يكافئ لطف معناها  
ثقل الفاظها (٢٦) ٠

ومن بعدهما أجاز جعفر بن قدامة ( المتوفى عام ٣٣٧هـ ) استخدام  
مايسميه باللفظ السخيف فى عدد من الحالات من بينها ٠

موضع لايجوز أن يستعمل فيه غيره ، وهو حكاية النواذر  
والمضاجك والفاظ السخفاء والسفهاء ، فانه متى حكاها الانسان على غير  
ماقالوه خرجت عن معنى ما أريد بها ، وبردت عند مستعملها ، وإذا حكاها  
كما سمعها وعلى لفظ قائلها وقعت موقعها وبلغت غاية ما أريد بها ، ولم  
يكن على حاكياها عيب من سخافة لفظها (٢٧) ٠

ولكن قدامه لم يجز اللحن المكتوب لأن الطرف يتكرر فيه والرؤية تجول فى اصلاحه ، وليس كمثّل الكلام الملفوظ الذى يجرى أكثره على غير روية ولا فكرة (٢٨) ولعله لو واجه مشكلة الحوار المكتوب الذى يعاد نطقه كما هو الحال فى المسرح والسينما والإذاعة ٠٠٠ الخ لاجاز للحن مكتوبا كما أجازة منطوقا .

فليس استخدام الفصحى بدلا من العامية هو الدليل على فنية الحوار ، ولا هو الذى يعطيه جماله أو يبرئه من تهمة نقل الواقع ، فقد يكون الحوار فصيحاً ولا يتحقق شيء من ذلك ، إنما هناك شروط أخرى يتحقق بها التهيؤ الفنى وتتحقق بها الصناعة الفنية للحوار كالحركة والفكرة التى وراءها والتلوين والتنويع طبقا لشخصيات المتحدثين والتشويق وتقديم بعض الأحاديث وتأخير البعض الآخر واستبعاد العبارات التى تشبّت الانتباه وعدم التكرار وهذه شروط قد تتحقق فى حوار نسمعه فى الطريق ، يقول الاستاذ أنور فتح الله :

فالحديث العادى فى المنزل أو الطريق مثلاً ، قد يدور حول أمور تافهة ، وفى أسلوب غير منظم ، زاهر بالتفاصيل المتفرقة المألوفة التى لايربطها رابط ، ولا ترتكز على أساس . ومثل هذا الحوار لايصح أن يظهر على المسرح اطلاقاً .

وقد نسمع من الناس فى الحياة أحاديث أقرب فى بنائها ومقصدها الى الحوار الفنى . فمن ذلك حديث البائع الجائل مع أحد المارة عن بضاعته . فانه يجاور حوارا كما لو كتبه أحد الدارسين لعلم النفس . ذلك لأنه قد يذل فيه مجهودا ، وانتقى له عبارات تحمل أساليب الاغراء والتشويق لتؤثر فى عابر الطريق فتدفعه الى الشراء .

والفرق بين الحديث العادى وحديث البائع هو أن الثانى يتحدث قاصدا الى غرض ، وكل كلمة يقولها تساعد على الوصول اليه ، فهو ينتقى عباراته ويبرزها فى وضوح ليحقق بها قصده ، وهو يغربل كلماته فيحذف كل كلمة زائدة أو دخيلة ولا يترك سوى تلك التى تجذب انتباه المستمع . والحوار المسرحى يشبه هذا الحديث لا الأحاديث العادية التى تتناول أموراً تافهة ، ذلك لأنه يقصد غاية ويستهدف رسالة ويتوخى التأثير على العواطف وجذب الانتباه والتشويق . فهو مايقوله الناس فى الحياة مع فارق واحد هو أنه حوار محدد يسعى الى غاية (٢٩) .

ومن الغريب أن الاستاذ على أحمد باكثير يستشهد فى محاضرة له عقدها عن « واقعية الحوار » - وفى سبيل الدفاع عن الحوار باللغة

الفصحى - برأى « هيرمون اولد » فى كتابه فن المسرحية اذ اقتبس عنه قوله :

ان مهمة الكاتب المسرحى ان يخلق طرازا من الكلام يجمع بين الدلالة الواعية ومشابهة الواقع . فاذا كتب مسرحية عن الحياة العصرية فيستعمل لاشك انماطا من الكلام الدارج ، محولة بسر كسر الكيمياء القديمة معروف له وحده الى قطعة من الأدب لامجرد تقرير . ان أساتذة الحوار فى العصر الحديث برنارد شو وجالز ورثى وسومرست موم يتتبعون أسلوبا خاصا لايعكس مطلقا الكلام الدارج الذى نسمعه من الناس من حولنا (٣٠) .

وواضح أن النص لا يقصر لغة الحوار المسرحى على اللغة الفصحى دون العامية ، بل أنه يشير الى ضرورة استعمال انماط من الكلام الدارج فى حالة كتابة مسرحية عن الحياة العصرية ، لكنها ليست ما نسمعه من الناس حولنا ، بل انها تصاغ على أساس الاختيار الفنى ، ويمكن التاكيد من ذلك اذا رجعنا الى قصص ومسرحيات الكتاب الذين استشهد بهم الناقد الانجليزى .

ولكن الحوار الدرامى لاتكمن كل خصائصه الفنية فى طريقة انتقائه فحسب ، بل فى طريقة أدائه أيضا . يقول ج . فندريس فى كتابه « اللغة » :

فالجملية الواحدة تحتل عند النطق مئات ومئات من وجوه الاختلاف التى تقابل أشد ألوان العاطفة خفاء ، والفنان الدرامى الذى يقوم بدوره فى المسرح عليه أن يجد لكل جملة التعبير اللائق بها والنغمة الحقة التى تناسبها ، وذلك أوضح ما يلاحظ على مواهبه . فالجملة التى يقرأها فى صحيفة تعد ميتة خالية من التعبير ، ولكنه ينعشها بنطقه وينفث فيها الحياة . فمعرفة كلمات الجملة وتحليل عناصرها النحوية ليس معناه استخراج كل مكنوناتها ، بل يبقى بعد ذلك تقدير قيمتها الانفعالية (٣١) .

ثم يتحدث عن طابع الجمل التى يتكون منها الحوار قائلا :

غير ان هناك حالات تختلط فيها العبارة الانفعالية بالعبارة النحوية الى حد أن تغييرها بدلا من أن تبقى ملتصقة بها مجرد التصاق . والانفعالية فى اللغة تعبر عن نفسها على وجه المعموم بصورتين ، باختيار الكلمات وبالمكان الذى يخصص لها فى الجملة ، يعنى ان معنى اللغة الانفعالية الأساسيين هما المفردات والتنظيم (٣٢) .

لهذا ينحصر الفرق الأساسى بين اللغة الانفعالية واللغة النطقية

فى تكوين الجملة ٠ وهذا الفرق ينبثق جليا عندما نقارن اللغة المكتوبة باللغة المتكلمة ٠٠٠ ذلك لأن الترتيب المنطقى الذى تسلك فيه الكلمات فى الجملة المكتوبة ينقسم دائما فى الجملة المتكلمة ، ان قليلا ان كثيرا (٣٣) ٠

أنه ترتب له منطق أيضا ، لكنه منطق أنفعالى قبل كل شىء ، فيه ترى الافكار لا وفقا للقواعد الموضوعية التى يفرضها التفكير المتصل بل وفقا للأهمية الذاتية التى يخلعها عليها المتكلم أو التى يريد أن يوحى بها الى سامعه ٠

وكما يستخدم اختلاف اللهجات كبعد من ابعاد الشخصية فانه يستخدم أيضا كمسافة مكانية ، فمجرد ذكر لهجة الصعيد مثلا ينقلنى من الاسكندرية أو القاهرة الى أسيوط أو جرجا ٠ ففى قصة الجبل المفتوح غانم نجد ان المحقق بطل القصة يذهب الى محطة القاهرة ليركب القطار المسافر الى الصعيد ، فيسمع حديثا بين صعيدية شقراء ورجل اسمر ، وكانت الشقراء تتحدث بفرنسية عذبة ، وفجأة نطقت باللهجة الصعيدية ، يقول البطل وصدمتنى حروف الجيم التى « طردت القافات » من الكلمات وصدمتنى كلمة « الخلجات » التى تستعملها الشقراء بدلا من كلمة « الملابس » ٠ كنت انتقل مجمولا بهذه اللهجة الصعيدية الى اقاصى الصعيد والقطار لم يتحرك بعد محطة القاهرة (٣٤) ٠

واللغة الفصحى نفسها تستخدم أيضا للدلالة على مسافات أخرى كالمسافة الزمنية عند استخدامها فى حوار رواية تاريخية ، أو المسافة الفكرية فى حوار رواية رمزية أو فلسفية ، أو البعد عن واقعنا الاجتماعى المعاصر فى حوار رواية اسطورية ٠

وهكذا نرى ان الحجة التى تقال ضد استعمال العامية فى الحوار وهى اختلاف لهجاتها من مكان الى مكان ومن زمان الى زمان بل ومن بيئة الى بيئة ، هذه الحجة نفسها هى التى يجد فيها من يجيزون استخدام العامية مايبرر استخدامها فنيا ٠ لأن هذا الاختلاف نفسه هو أحد عوامل تجسيم الشخصيات والأمكنة والأزمنة فى العمل الأدبى ، بحيث يصبح كل منها واضحا متميزا ، وهو مالا يتوفر فى الفصحى التى يستوى لديها الزمان والمكان والشخصيات ، مما يعرض الكتاب لخطر خلق شخصيات مجردة أو مسطحة أو تتقارب فى أساليبها بحيث لانكاد نفرق بينها ، كما أن حوار الفصحى كثيرا ما أغرى أكثر من كاتب على أن يدلى بأرائه وفلسفته على لسان شخصياته بدلا من أن يجعلها تعبر عن نفسها ٠ ولعله حين يجعلها تنطق بلهجاتها يكون أكثر اطمئنانا الى أنه لن ينزلق

الى هذا المنحدر .

ويقول توفيق الحكيم فى مقال له بعنوان « عوائق المسرحية عندنا » :

ناذا أثر شكسبيرنا المصرى ان يكتب بالانثر فان مسألة أخرى تعرض له : ايكذب بالانثر الفصيح أم بالانثر العامى ؟ فاذا حل المسألة باختيار الفصحى فى الروايات التاريخية والحديثه فان الروايات العصرية التى تصور اشخاصا شعبية وبيئة محلية لايمكن ان يعالجها بالفصحى الا على حساب الدقة فى التصوير والصدق فى التلوين(٣٥) .

أما فيما يتعلق بتأثر القارئ بشخصيات عالمية مع انها مكتوبة بلغة أجنبية أو أن حوارها يكون بالفصحى عند ترجمته الى العربية. وقد تكون من بيئة لا تنطق ما يقابل الفصحى ، فان الأستاذ أنور المعداوى يرى ان الأمر يتعلق بعملية تمثّلنا الفكرى والوجدانى للأرضية التاريخية التى تجرى فوقها الأحداث والشخصيات .٠٠٠ فما دام هذا التمثّل لا يختلط فى وعينا الداخلى بتلك الظلال المادية للفصحى القديمة والعامية الحديثة ، وما يمكن أن يترسب عنها من دلالة الارتباط بمرحلة زمنية معينة تشيّر إليها هذه اللغة أو تلك ، فاننا نتلقى على الأقل - من ناحية التجاوب الذوقى - نسبة لا بأس بها من تلك الاصاله التمثيلية(٣٦) .

وما ينطبق على الأرضية التاريخية فى هذا الكلام ، ينطبق على الأرضية المكانية أو البيئة .

وقد تردد مترجمونا بين ترجمة الحوار باللغة الفصحى بغض النظر عن بيئة الشخصيات على أساس انها لا ترتبط فى وعى القارئ العربى بلهجة غربية معينة ، بل ان نطقها باحدى هذه اللهجات يشتمل تذوق القارئ أو المستمع لأنها تهيبها لونا محليا بينما هى تنتمى الى بيئة أجنبية ، لهذا فان تساوى الشخصيات فى النطق باللغة الفصحى يمزجها هذه المسافة المكانية ، ويجعلنا ندرك بعد اصحابها عن بيئتنا ، تماما كما تمنح اللغة الفصحى المسافة الزمنية فى حالة حوار القصة أو المسرحية التاريخية . وهكذا فان الميزة الفنية للحوار العامى فى حالة الاعمال المحلية تنقلب سواة فى حالة الاعمال الفنية المترجمة .

وقد عبر عن هذا الرأى الأستاذ توفيق الحكيم فى تعليقه على ترجمة الأستاذ بدر الديب لمسرحية « ماحدش واخذ منها حاجة » لجورج كوفمان وموس هارت ، حيث قال :

انى من محبذى استعمال العامية فى بعض المسرحيات ٠٠٠ ولكن اى مسرحيات ؟ ٠٠٠ المسرحيات المحلية العصرية التى يفسد جورها الفنى استخدام لغة غير لغتها اليومية ٠٠ نعم هو الجو الفنى ٠٠٠ فاننا احبذ العامية لا لأنها أقدر على التصوير والتعبير من الفصحى ، بل لأنها ضرورية أحيانا لخلق الجو الفنى ٠٠ وفى قصتنا الامريكية هذه تشوش الجو الفنى قليلا بعيق هذه اللغة العامية المصرية ٠٠٠ ولو استخدمت فى هذه القصة الامريكية اللغة الفصحى المبسطة مع التجوز فى اطلاق النكات بأى لغة يقتضيها الذوق والمقام لبدت القصة أشد احتفاظا بجوها الامريكى الأصل (٣٧) .

أما رأى المعارض فقد عبر عنه الأستاذ حسن محمود فى مقنمته لهذه الترجمة نفسها حيث قال :

رأى المترجم الأديب أن ينقل هذه المسرحية الى اللغة الدراجة فى مصر ، وترددت فى موافقته على رأيه ، وكان قد نقل جزءا من المسرحية الى اللغة العربية الصحيحة ونقل الجزء نفسه باللغة الدراجة ، فوجدت أن اللغة العامية قد احتفظت بما فى الأصل من نكات ومواقف صعب الاحتفاظ بها فى اللغة الصحيحة أو احتمال . ورأيت أن هذا ليس من قصور المترجم وإنما من طبيعة الهزل الامريكى ، وهو يوائم اللغة العامية ، ولقد سبق للكتاب أن التجاؤا للعامية فى عرض الكوميديات والمهازل فى المسرح المصرى (٣٨) .

هذا والمدرستان اللتان تتنازعان النقد فى بيئتنا الأدبية اليوم تجمعان على معارضة وضع شرط للغة الحوار لا يكتمل العمل الأدبى بدون تحقيقه . فالمدرسة التى تولى الموضوع اهتماما اكبر فى - كما يقول الدكتور مندور - أن استخدام لغة الحياة فى مثل هذا الحوار قد يخفق للكاتب عاملا هاما من عوامل التأثير فى القارئ وكسبه وهو عامل الإيهام بالواقع (٣٩) .

وبذلك يكون الدكتور مندور قد اضاف الى رأيه الذى سبق ان ابداه - باسم الواقعية أيضا - فى كتابه : « فى الأدب والفن » الذى نشره عام ١٩٤٩ . ففى هذا الكتاب - وبالرغم من اجازته للحوار السامى فى الكوميديا ( والكوميديا هى نقطة الضعف لكل من ينتصر للفصحى ) - كان يرى « أنه فى مسألة اللغة لا يمكن أن نترك لكل شخصية فى الرواية لغتها ، وإنما نترك لكل شخصية حقيقتها الانسانية فاللغة عندئذ وإن لم تخل من اصطناع الا انها لن تسلب الشخصية تلك الحقيقة الانسانية . بل ولا يجوز

ان نحاسب المؤلف باعتبار ان ماتقوله شخصياته هو مايحدث بالفعل فى الحياة ، اذ يكفى ان يكون ذلك مما يمكن أن يحدث اذا تهيأت للشخصية الظروف الخاصة والملابسات التى يضعها فيها المؤلف . ويدخل فى هذا النقد مسألة واقعية اللغة ، وهنا يجب أن نذكر أن أحدا لم يقل بترك كل شخصية من شخصيات الرواية تتحدث بلغتها الخاصة ( الصعديى بلغة الصعديى ، والبحراوى بلغة بحرى مثلا ) والا جاءت المسرحية خليطا غير مفهوم وانما يلجأ الكتاب الى مثل هذا القصد يعمدون اليه ، وبطريقة عرضية . وانما المقصود بواقعية اللغة ملاعمتها لشخصيات الرواية ، فهى الواقعية النفسية والعقلية والعاطفية فلا يتحدث أمدى بأفكار الفلاسفة واما الواقعية اللفظية فليست بمقصوده فى التأليف المسرحى أو التأليف الأدبى الذى لا يخرج من أن يكون فنا - وكل فن صناعة . وليست الواقعية اللفظية بالتى تعطى الحوار قوة مشاكلته للحياة ، وانما تأتي هذه القوة من الواقعية الانسانية قيل كل شىء (٤٠) أما اليوم فان الدكتور مندور يرى « قدرة اللغة العامية الحية على التعبير أحيانا عن ظلال من المعانى والأحاسيس التى قد لاتستطيع الفصحى التعبير عنها بنفس الدقة والايجاز ومن المؤكد أن الاحساس بهذه الحقيقة هو الذى يدفع كثيرا من الأدباء الى تفضيل العامية فى كتابة بعض أنواع المسرحيات ، بل وفى كتابة الأجزاء الحوارية بين الشخصيات الشعبية فى كثير من القصص الطويلة والقصيرة على السواء (٤١) . كما يعبر الدكتور عبد القادر المقط عن رأى مشابهه فيقول :

وحرص الكتاب على تصوير الواقع تصويرا دقيقا صادقا فلجأوا الى الحوار العامى حين يكون لشخصيات القصة أسلوب من التعبير فى الحياة يعين القارئ على استحضار صورهم المادية والنفسية فى سرعة ويسر . ونستطيع أن نجد كثيرا من نماذج ذلك الحوار فى أعمال مبكرة مثل أعمال ويكنز وغيره من كتاب القرن التاسع عشر (٤٢) .

اما المدرسة النقدية التى تولى الشكل اهتماما أكبر وتدرس العمل الأدبى من داخله ، فتعتبر هذا الشرط مقروضا على العمل الأدبى من خارجه ، لا يختلف عن النظر اليه على أساس اجتماعى أو نفسى أو تاريخى . . . الخ . والصحيح ان ننظر الى العمل الفنى ككل أولا ، وينصب نقدنا على لغته طبقا لمدى ماحققه من فنية لهذا العمل سواء اكانت الفصحى أم احدى لهجاتها . فالحكم الأخير على العمل الأدبى بالاجابة على هذا السؤال : هل هو فن أو لا فن ؟



وقد اثبت الزمن أن أعمالا أدبية لم تلتزم الفصحى فى أسلوبها ، كالملاحم والسير الشعبية قد بقيت فى تاريخنا الأدبى جنباً الى جنب مع الأعمال الأدبية التى التزمت الفصحى ، وأن « الأصلح » الذى بقى هو الأصلح فنيا بغض النظر عن اللغة المستخدمة ، كما أن الرديء أيا كانت لغته قد اندثرت ، وأن مصدر الرداءة كما سبق وذكرنا كان أحيانا التطرف فى الاهتمام بفصاحة اللغة لذاتها على حساب المضمون ، تماما كما كان مصدر الرداءة فى أحيان أخرى هو ركافة اللغة ركافة جنت على المضمون بل - على حد قول توفيق الحكيم - لم يكن :

« ظهور الأدب الشعبى أحيانا الا علامة قصور أو تقصير من الأدب الرسمى ، أو صرخة احتجاج على جمود الفصحاء ٠٠٠ ومن الغريب انك اذا تأملت التصميم الفذ والبناء الروائى لهذا الأدب الشعبى وجدته من حيث الفن لا اللغة هو السائر فى الطريق الصحيح ٠٠٠ فقد تخلى الخاصة عن بعض هذه المهمة لعامة أدباء الشعب وشعرائه ووقفوا بعيدين عن كل تغيير وابتكار(٤٢) ونحن اذا أردنا أن نبحث عن فن أدبى يعد فى ذاته خلقا انشائيا فنيا لما وجدنا شيئا يضارع الأدب الشعبى فهذه الآثار على الرغم من انعدام الروعة اللغوية فيها وضياح الجانب الشكلى قد استطاعت أن تؤثر بمجرد فنها(٤٤) كذلك فان روايات مثل « زينب » لمحمد حسين هيكل ، « وعودة الروح » و « يوميات نائب فى الأرياف » وكثير من تمثيلات مسرح المجتمع لتوفيق الحكيم ، والسقا مات ليوسف السباعى(٤٥) والأرض لعبد الرحمن الشرقاوى ، والجبل لفتحي غانم ، والباب المفتوح للطيفة الزيات هى أعمال فنية لاينكر أحد دورها التاريخى - على الأقل - للفن الروائى فى أدبنا العربى ، وقد كتب كل حوارها بالعامية ، ولو طبق عليها شرط الحوار الفصيح لثم الحكم على أغلبها بالاعدام والغيت فجأة من تاريخنا الأدبى .

وقد كتب الاستاذ يوسف السباعى تعليقا على هذه القضية عندما اثيرت فى العام الماضى فقال :

العمل الفنى ٠٠٠ ومن بينه الانتاج الأدبى ٠٠ عمل متكامل لايمكن تجزئة مقوماته ٠٠٠ والحكم عليها كاجزاء منفصلة ٠٠٠ فنحن لانستطيع أن نفصل لغته وأسلوبه وفكرته ، لكى نقوم كلا منها على حده ، لأن العمل الفنى ناتج عن اندماج هذه العناصر وتفاعلها معا ، ونحن نظلم العمل الفنى اذا حاولنا أن نرى كل عنصر من عناصر تكوينه على حده . أن

العمل الفنى يجب أن تقاس عناصره بحكم وجودها فيه ٠٠٠ لا بحكم وجودها  
فى سجلاتنا (٤٦) •

كما أعلن الأستاذ توفيق الحكيم قائلا :

رأى فى لغة المسرح هو أن يراعى المؤلف الجو الفنى للمسرحية  
وهذا متروك لذوقه الأدبى وغريزته الفنية والفنان يجب أن يكون حرا فى  
اختيار اللغة التى يحتاج إليها فى التصوير والتعبير • واختيار الفصحى  
أو العامية مرهون أحيانا بموضوع المسرحية ، ومضمون الفكرة أو  
الصورة • فهناك موضوعات وأفكار وصور لا يمكن إيرادها والتعبير عنها  
الا باستخدام الفصحى • كما أن هناك صورا خاصة لا يتم تلوينها الا  
باستخدام الفصحى • كما أن هناك صورا خاصة لا يتم تلوينها الا  
باستعمال العامية المناسبة لها • ولا أحب أن أحدد هنا تحديدا شاملا  
سريعا فأقول مثلا أن الروايات العربية الموضوع أو التاريخية أو الأجنبية  
أو الفكرية يجب أن تكون بالفصحى ، وأن الروايات المصرية المحلية يجب  
أن تكتب بالعامية ، وفى بعض الأحيان نجد من الروايات المصرية المحلية  
ما يحتاج فى تصويره وأفكاره ومراميه الى الفصحى • وفى الروايات  
المصرية ما يتم إبراز فكاهاته مثلا ونوادره الطريفة بالعامية • فالتحديد  
يوقعنا فى الخطأ • ولا يجب أن نحدد للفنان ، لأن التحديد تقييد • والفن  
هو الحرية • المسألة إذن متروكة جملة وتفصيلا الى الذوق الفنى عند  
الفنان وهو قلما يخطئ اذا كان فنانا أصيلا (٤٧) •

كذلك يقول الأستاذ محمود تيمور :

ان الكاتب المسرحى يخطر بباله - أول وهلة - ان روايته للتمثيل  
على المسرح ، وأنه سيخاطب الجمهور على تبين طبقاته ، فحتم عليه أن  
يطرق الأذان بما ألفت من لغة ويجلو للعين ما عرفت من مشاهد حتى  
ياخذ عمله الفنى سبيله الى اعماق القلوب ، لاترده وحشه ، ولا تعوقه  
غرابه • فان تخللت روايته كلمات يتعذر فهمها على النظارة فى الجملة ،  
كانت الصلة بينهم وبين الممثلين غير مأمونة الانقطاع • ومتى انقطعت  
الصلة ذهب التأثير وضاعت الفائدة المرجوه من الأدب المسرحى •

وان دور التمثيل لهو فى الحق مجالات للمتعة الذهنية ، واللهو  
البرزى وان كانت مع هذا تحمل رسالة تهذيبية فى مغزاها ، ومن حسن  
الكياسة الا يكدر الكاتب المسرحى صفاء تلك المتعة ، ورقة ذلك اللهو بأن  
يقدم للجمهور شيئا يستغلق عليهم فهمه ، وتخفى معانيه ••

يضاف الى هذا أن المسرحية عرض لحادثه مستخلصة من لب الحياة ، اما عاطفية ، واما نفسية ، واما اجتماعية ولكي يصل الكاتب الى الاقناع والتأثير ، يجب عليه ان يحرص فى عرض موضوعه على السرعة فى التصوير ، ولن يتم له ذلك الا بأن ينطق الاشخاص بلغتهم ، التى تمثل ما لهم من سمات وخصائص • فهو جدير بأن يجعل الصدارة للمعنى حتى يصل الى الافهام ، فعليه أن يعبر عنه من أقرب الطرق وأضمنها ، أى باللغة التى تكون الأكثر سدادا فى بلوغ الهدف المقصود •

ورب سائل يقول : وهل تعجز الفصحى عن التعبير الناصع فى الموضوع الذى يتناوله كاتب المسرحية ، والجواب أنها لاتعجز أبدا ، ولكنها لغة الكتابة لا لغة الحديث فهى بهذه الصفة - لاتستطيع أن تبلغ رسالة المسرحية الى اشتات الطبقات •

ومن الأمثلة التى تؤيد قولنا ، فى وجوب كتابة المسرحية بلغة العامية مانراه فى المسرحيات الانجليزية • فعلى الرغم من تقارب لغة الكتابة والحديث هناك ، لاتخلو المسرحية من عبارات ، تكاد تخلو منها الروايات القصصية والكتب الأدبية ، وما ذلك الا لأن المسرحية تتناول كل ما هو دائر بين الناس من الألفاظ •

وثمة عامل نفسى ، لعله كان أولى بالتقديم والابتداء ، ذلك أن المسرحية تقوم على الحوار ، فهو كيانها العام • ونحن فى مصر يتحدث بعضنا الى بعض بالعامية ، فتعودت أذاننا هذه اللغة ، واستساغت لهجتها ، فهى مسموع الجمهور فى كل مكان ، وهى لذلك وثيقة الارتباط بحياتنا المصرية • فمتى شاهد المصرى مسرحية بالحوار العامى فانه يستمتع الى اللغة التى استقرت فى اعماق نفسه ، وتحببت اليه ، واستعذبتا مسامعه • وليس من حق انصار الفصحى ان يتخوفوا من كتابة المسرحيات بلغة الشعب ، فان ذلك لا يضر بالفصحى ، ولا يعوق خطاها • فامامها ميادين الأدب والثقافة شتى مترامية • وتلك هى الازجال والالغنى تصابحنا وتماسينا بالعامية المحضنة ، لم تقف عقبة فى سبيل الفصحى ولم تلحق بها أى ضرر • ولتطمئن الفصحى الى أن العامية وليدتها ورببيتها التى تحرص دائما على الاتصال بامها الرؤوم •

ومهما يكن من أمر فان فرض اتجاه لغوى على الكاتب المسرحى ضرب من التسف والعنت ، وفيه مع ذلك حد من حريته فى اختيار أبين الوسائل للترجمة عما يريد الترجمة عنه من الأغراض ، وفى سلوك

يسر السبيل الى قلوب الجماهير التى يكتب لها ٠٠٠ والملة - فى أول الأمر وآخره - ماهى الا اداة مجردة للتعبير (٤٨) .

ثم يقول محمود تيمور أنه يقصر الحوار العامى على المسرحيات التى كتبت لتمثل لا لتقرأ ، بل ومن بين هذا اللون تلك التى تصطبغ باللون المحلى ، أما المسرحية المترجمة أو التاريخية فكلتاهما جديدة ان تصاغ بالفصحى .

ويمكن لانصار الفصحى ان يردوا على ذلك كله على أساس أن الكلمة المنشورة مذاعة أو مكتوبة - أوسع تداولاً فى لغتنا العربية من البيئة المحلية لأى كاتب يكتب بها . وقد تصدق هذه الحجج لو ان الكاتب لا يكتب الا لآبناء بيئته حيث يرتبط الحوار بارضية لغوية مشتركة - زمانياً ومكانياً بالنسبة للمؤلف وشخصيات عمله الأدبى وقارئه على السواء . ولكن بمجرد تداول العمل الأدبى فى بيئة عربية تختلف عن بيئة الكاتب ، تتعطل بعض وظائف الحوار التى تبرر استخدام العامية فيه ، وكما أننا حين نقرأ العمل الأدبى المترجم لا نطالب بشخصياته ان تتكلم بلهجة لا يرتبط القارئ العربى ببيئتها الأصلية ، كذلك فان هذا القارئ العربى فى العراق أو سوريا أو المغرب أو السودان حين يقرأ عملاً أدبياً لأديب مصرى فانه لا يطالب الشخصيات أن تتكلم بلهجات لا يرتبط وعيه ببيئتها الأصلية .

أن الحوار العامى هنا لا تتعطل وظائفه الفنية ، بل تتعطل كل وظائفه التى تبرر وجوده اذا لم يستطع القارئ ان يفهمه ويتابعه مما يهدد بتعطل الوظيفة الفنية للعمل الأدبى كله .

ان الحوار بالفصحى بالنسبة لهذا القارئ العربى قد يشبه الحوار المترجم ، اذ تتعطل بعض وظائفه الفنية ( وهذا أحد أسباب عدم استمتاعنا بقراءة الأدب المترجم كما نستمتع بقراءته فى لغته الأصلية ) لكنه ينفذ العمل الأدبى كله من خطورة عدم الفهم ، فهذه الوظائف الفنية ليست غاية فى ذاتها ، إنما هى وسيلة فنية لكى يصل العمل الأدبى الى الآخرين ، فإذا كانت سبباً فى تضيق دائرة هؤلاء الآخرين ، فلا بد من اعادة النظر فى قيمتها الفنية .

والاحتجاج بأن العرب فى كل مكان يفهمون لهجة القاهرة ويحبونها (٤٩) احتجاج ضعيف لأننا بصدد الحديث عن قواعد عامة بالنسبة لكل الكتاب العرب ، فهل يباح الحوار العامى للكاتب فى مصر لأن لهجته القاهرية مفهومه ولا يباح للكاتب فى دول عربية أخرى لم تكن للهجة

بلاده حظ الذبوع مثل لهجة القاهرة ؟ اننا اذا اردنا أن نعمم المبدأ نجد  
الحجة أضعف من أن تثبت(٥٠) .

وقد عبر سلامة موسى عن هذا التعارض بين لغة الحوار التي يرى  
استخدامها فنا ولغة الحوار التي يرى استخدامها لأسباب قومية ، ورأى  
أنه لابد أن يضحى بأحدهما ، فهو يقول :

انا لا انكر غرابة الحديث بالفصحى على المسرح أو السينما ولكننا  
نستطيع أن نضحى بذلك لمصلحة الوحدة القومية بين الشعوب العربية ،  
لست أنكر أن فى ذلك تضحية ، ولكن الحلم الأكبر الذى نحلمه هو إيجاد  
دولة قومية يذهبها الآن الاستعمار ، ويحكمها ظفمة رجعية من الملوك ،  
هذا الحلم يستحق أن نضحى من أجله باللهجات وبشيء من الفولكلور  
الاقليمى(٥١) .

ومعنى هذا أن كاتب الحوار فى مرحلتنا الحاضرة عليه أن يضحى  
بأحد اثنين ، أما بعامية الشعب اذا كتب بالفصحى كما أوضح محمود  
تيمور ، وأما بجمهوره الأدبى فى مختلف الدول العربية اذا كتب بالعامية  
ولهذا يقول محمود تيمور .

ان الكاتب المسرحى اذا يؤثر العامية على الفصحى انما يقوم بتجربة  
أدبية فى هذا العصر الحائر ، الذى لم تستقر فيه المذاهب من حيث اللغة  
ومن حيث مناهج الأدب فهو يلقى بتجربته بين يدى الجمهور ، ليحكم لها  
أو عليها . والمستقبل كفيل باملاء ارادته على العصر الجديد . وكل  
ما يقال فى تقدير هذه الارادة رجم بالغيب ونثر بالظنون(٥٢) .

## الفصل الخامس

### الحلول المقترحة

يتبين لنا الآن مدى حدة هذه المشكلة وتذبذب الآراء بشأنها ، وقد لخص لنا توفيق الحكيم هذه الآراء المتعارضة فى بيانه الذى ذيل به مسرحيته الصفقة عندما قال :

فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة فى القراءة ، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة الى اللغة التى يمكن أن ينطقها الاشخاص ، فالفصحى اذن ليست هنا لغة نهائية فى كل الاحوال ٠٠٠ كما ان استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه ، هو ان هذه اللغة ليست مفهومة فى كل زمن ، ولا فى كل قطر ، بل ولا فى كل اقليم ٠ فالعامية اذن ليست هى الاخرى لغة نهائية فى كل مكان وزمان (١) ٠

كما علق الدكتور طه حسين على هذه القضية بعد ان رفضت احدى اللجان اجازة القصص المقدمة اليها لحوارها العامى فقال : ( بعد حذف الكلمات العنيفة من تصريحه ) ان احدا لم يطالب بالفصحى مثلما طالبت ولكن مشكلة اللغة احدى مشاكل الأدب ، ومشاكل الأدب والفن لا تحل أبدا بالأسر والقهر ، انها تحل بالجدل والاقتناع ، ايحسبون انهم بهذا قد انتهوا الى سلامة اللغة وحلوا مشكلتها ونقضوا ايديهم منها ؟ على هذا الاساس لو كان كتاب البيان والتبيين للجاحظ قد قدم لهم لاستبعدوه هو الآخر ، فقد ورد فيه كثير من اللهجات العامية وتعبيراتها ، وما فائدة اللغة العظيمة بغير أدب عظيم ، وما فائدة أن يكون عندنا لغة بغير أدب (٢) ٠

ولا شك ان حل هذه القضية يتطلب القيام بمجهود ايجابى من جانب الادباء والكتاب للتقريب بين اللغتين ، بدلا مما يحدث اليوم من الكثيرين وهو العمل على مضاعفة الهوة بينهما فيبتعد بعض الكتاب عن كل لفظ أو تركيب أو قاعدة مألوفة النطق حتى ولو كانت ذات أصل فصيح ، ويرى

ان اناقة الاسلوب أو استعراض العضلات اللغوية لا يتفق الا وكتابة لغة لامت الى لغة الحديث بصلة حتى ولو كانت هذه اللغة لغة حوار .

من هذه المجهودات للتقريب بين اللغتين ماجاء فى تقرير لجنة الفصحى والعامية الذى عرضه الأستاذ فريد أبو حديد على مجمع اللغة العربية فى دورته الرابعة عشر عام ١٩٤٨ وهو التقرير الذى يبدو انه أخذ بكثير فيما جاء به عندما قام المجمع بوضع معجمه الوسيط ، يقول التقرير :

واذا نحن مسحنا اللغة العامية ذلك المسح الشامل ودرسنا ماتستعمله الاقطار العربية فى شرق العالم وغربه ، أمكن أن نعرف الانواع الآتية من الألفاظ :

١ - الألفاظ التى تستعملها الشعوب العربية جميعا أو تستعملها كثرة من تلك الشعوب ولا ذكر لها فى كتب اللغة . وهذه تدعو الضرورة الى ادخالها فى اللغة لأن شيوعها فى الاقطار العربية قرينة على انها عربية الاصل وان اغفلتها كتب اللغة .

ويمضى مقدم التقرير فيقول :

واسمحوا لى أن أعرب عن معنى كثيرا مايدور فى نفسى ، وهو اننا نعتمد على قواميس اللغة اعتمادا كليا ، فما ورد فيها أمنا به ولم نقف لحظة لنناقش فيه ، مع أن الانسان لم يوهب العصمة ، وقد يفوت أصحاب القواميس جميعا ان يحيطوا بما استعمله العرب فى حياتهم . ويمكن أن نقطع بأن اللغات المستعملة فى البلاد العربية تحتوى على كثير من الألفاظ التى لم يهتد أصحاب القواميس اليها ، فاستعمال لفظة فى كثير من الاقطار العربية قرينة على عروبته اقوى من دلالة القواميس وما ورد فيها .

٢ - اما اذا لم يكن اللفظ مستعملا الا فى قطر واحد ، فاذا كان فى الفصحى ما يغنى عنه ويمكن أن يسهل على الالسنه فى الاستعمال عملنا على احياء ذلك الفصيح واماتة الدخيل ، واما اذا كان لا يوجد فى الفصحى ما يغنى عنه ادخلناه فى اللغة مادام قد صقل فى الاستعمال وأصبح فى صورة عربية مستساغة (٣) .

ومن هذه المجهودات أيضا دعوة الاستاذ محمود قيمور - التى لم يطبقها للأسف حتى فى أسلوب دعوته - وهى تلك التى يمكن استخلاصها كما بسطها فى كتابه « مشكلات اللغة العربية » فى النقاط التالية :

أولاً : تيسير النحو وتعميم الضبط وتبسيط اللغة وتزويدهما بالاستضافة من العامية وأحياء القديم من الألفاظ وتعريب الأجنبي .

ثانياً : دراسة قواعد العامية ومراجعتها من اللهجات العربية على أن نستفيد بها في امداد قواعد الفصحى بما يوسع اقيستها . فكثير من الخروج على قواعد الاعراب وخصائص النطق في العامية موجود في لغات بعض القبائل قبل الاسلام وسبق ان اجازته النحاه .

ثالثاً : ادراك ان كثيرا من الكلمات العامية صحيحة فصيحة موجودة في المعاجم وفي نصوص الأدب القديم يمكن استخدامها في لغة الكتابة كما هي في لغة النطق .

رابعا : هناك كلمات عامية جذورها عربية وصيغتها كذلك عربية ، ولكن الجديد فيها هو تحديد الدلالة أو تخصيص المعنى أو اطلاق ما قيد منه . وهو في الجملة اشراب اللفظ مدلولاً لا ينشز عن مدلوله الأصيل ، ولا يتنكر لعناه القديم . ويجب الاعتراف بأن هذا الباب من الكلمات هو زيدة خبرة بيانيه بعيدة المدى عميقة الأثر ، وثمرة تجربة اجتماعية لامستها الأمة في احقاب ممدودة .

يقول الأستاذ محمود تيمور :

من الخير ان نؤكد لانفسنا هذه القربى بين العامية والفصحى ، ففي هذا التأكيد مايهينا الطمأنينة والثقة حين نمسك بالقلم لنعالج الكتابة بلغة غير لغة الحديث . فلا نتوهم أننا ننقل من لغة الى لغة ، وبينهما بون بعيد بل نعرف ان قصارى عملنا في الانتقال من لهجة الحديث الى لغة الكتابة ، انما هو مجرد صقل للكلمة ، وتقويم للنطق ، وتعديل للجملة ورعى لمقتضيات الفصحى في مقام التعبير ، فنقارب بين أسلوب الكتابة وأسلوب التخاطب ما أمكن التقارب ، لتيسر للقارئ أيا كان شأنه سبل التبيين والفهم ، وتيسر للكاتب أيا كانت قدرته سبل الابانة والفهم (٤) .

ثم يخص بالحديث الكاتب الروائي أو القصصى فيقول :

وان ساغ لكاتب متأنق ان يترفع عن مشكلة العامة فيما يتناقلون من هذه الكلمات والتعابير ، على فرط الحاجة اليها ، وان يستجيد من كلمات الفصحى كل شريف أو طريف ، فالكاتب الروائي أو القصصى له شأن غير هذا الشأن ، وهدف غير هذا الهدف ، اذ هو احوج مايكون الى اصطناع كلمات وتعابير عامية في الوصف والتصوير ، وبخاصة في



مساق الحوار ، فهي ذات دلالة تأثيرية خاصة في النداءات والادعية والاجوبة ، وفي الاعراب عن المشاعر والاحاسيس ، ولاسيما حين يدور الحوار بين فئات من الناس مغرقة في السوقية ، متغلغلة في المحيط الشعبي ، وحين تظهر شخصياتها على منصة المسرح ، في ازائها البلدية وفي هيئاتها المتميزة ، لكى تتناقل الحديث (٥) .

وينتهي محمود تيمور الى القول بأن هذه الكلمات جنت عليها تسميتها بالكلمات العامية ، لاقتصار استعمالها على السنة العوام ، ثم يدعو الى استخدامها في لغة الكتابة والى تسميتها بالعامية الفصحى (٦) .  
كذلك يقول الاستاذ أحمد حسن الزيات في محاضرة له بمجمع اللغة العربية بعنوان « الوضع اللغوى » .

ترتب على اغلاق باب الوضع ، وتخصيص حكم القياس ، وتقييد حق التعريب وانكار وجود المولد وطرد الأمة العربية بأسرها خارج الحدود ان حدث امران خطيران لهما أقبح الأثر وأبلغ الضرر في كيان اللغة وحياة الأدب .

الأمر الأول : طغيان اللغة العامية طغيانا جارفا حصر اللغة الفصحى في طبقات العلماء والادباء ، والكتاب والشعراء يكتبون بها للملوك ويؤلفون فيها للمخاضة ، وسيطر على حياة الأمة في شئونها العامة وأغراضها المختلفة ، لأن العامية حرة تنبؤ على القيد ، وطبيعية تنفر من المصنعة ، فهي تقل من كل انسان ، وتستمد من كل لغة ، وتصوغ لكل مقياس ، وبذلك اتسعت دائرتها لكل ما استحدثته الحضارة من المفردات المولدة والمقتبسة في البيت والحديقة والسوق والمصنع والحقل . والناس في سبيل التفاهم يؤثرون السهل ويستعملون الشائع ، ويتناولون القريب . وتختلف اللغة عن مسامرة الزمن وملازمة الحياة لمعناه الخفود . والنهاية المحقومة للغة اندراسها بتغلب لهجاتها العامية عليها وحلولها محلها ، اذ تكون بسبب مرونتها وتجديدها ، أدق تصويرا لأحوال المجتمع ، وأوفى أداء لأغراض الناس ...

والأمر الآخر : حرمان الفصحى كل ما وضعه المولدون من الالفاظ وما اقتبسوه من الكلمات ، لأن اللغويين الذين أقاموا انفسهم على اسرار اللغة مقام الكهنة على اسرار الدين ، أبوا أن يعترفوا بهذه الثروة اللفظية المضخمة لصدورها عن لايمك الوضع والتعريب بزعمهم . فحرموا اللغة موردا ثرا كان يقيها الجفاف والذبول ، ويؤتيها النسل والخصب . ولولا

ان العلماء والمترجمين - وجلهم من غير العرب - تجاهلوا أوامر اللغويين فى الوضع والتعريب لما استطاعوا ان ينقلوا الى العربية علوم الأولين من فرس وهنود ويهود ٠٠٠ وقد أدى احتقار اللغويين للغة المولدين الى احتقار الادباء لأدب العامة ٠ فكما أن أولئك لم يدونوا فى معجماتهم الكلام المولد ، لم يدون هؤلاء فى مؤلفاتهم الأدب الشعبى ٠ ولو انهم دونوا أحسن ما دار على اللسان فى جميع الطبقات والبيئات من الامثال والحكم والمجازات والكنايات والطرف لوفروا للغة الفصحى والأدب العالى موردا لا ينضب ومادة لا تنفذ ٠ فان العامة كانوا تسعة اعشار الأمة العربية وهى فى أوج سلطانها ، وأكثرهم أعقاب أمم مختلفة الجنسية والعقيدة والعقيدة ، دخلوا دين الله أو عاشوا فى كنفه ، واتخذوا العربية العامية لغة لهم أو دعوها معانيهم وتصوراتهم وافضوا اليها باسرار لغاتهم فكانت امثالهم تسير وأقاصيصهم تحكى ، ومصطلحاتهم تنقل ، ومواصفاتهم تذيع ٠ فاذا كانت الفصحى نهرا تجمع من امطار فان العامية بحر تجمع من انهار ٠ والنهر اذا اخلفه الغيث غاضت منابعه وجفت مجاريه ٠ ولكن البحر اذا اخلفه راقد هنا امدته روافد ٠

ثم اقترح على اعضاء المجمع أربعة أمور ( وقد أخذ بها المجمع عند وضعه المعجم الوسيط كما تدلنا على ذلك مقدمة المعجم ) ٠

١ - فتح باب الوضع على مصراعيه بوسبائله المعروفة وهى : الارتجال والاشتقاق والتجوز ٠

٢ - رد الاعتبار الى المولد ليرتفع الى مستوى الكلمات القديمة ٠

٣ - اطلاق القياس فى الفصحى ليشمل ما قاسه العرب وما لم يقيسوه ، فان توقف القياس على السماع يبطل معناه ٠

٤ - اطلاق السماع من قيود الزمان والمكان ليشمل ما يسمع اليوم من طوائف المجتمع كالحداثيين والتجارين والبنائين ٠ وغيرهم من كل ذى حرفة ٠

فاذا اقررتم هذا الاقتراح - ايها السادة - دفعتم معرة العدم والعقم عن هذه اللغة الكريمة التى سمعناها فى القرن الخامس ( الميلادى ) تصف ناقة « طرفه » فتسمى اعضاءها عضوا عضوا وقتنعت أوضاعها وصفا وصفا فى ٣٤ بيتا من معلقته ٠ ثم نراها فى القرن العشرين تقف امام سيارة فورديكماء بلهاء تشير ولا تسمى وتجمع ولا تبين (٧) ٠

وفى مقال آخر له يتحدث عن حل لازمة اللغة فيقول :

أما تفريج هذه الازمة قلعله يكون اذا توسط بين التزمت الجامد والاباحية المائعة قوام من اللدونة المعقولة ، تصوغ الفاظ اللغة على الأوضاع التى تقتضيها الحضارة ، وتشكل أساليبها على الصدر التى يرتضيها ذوق العصر ، وتنظر الى النحو والصرف على انهما قواعد للغة واحدة ولهجة واحدة ، فيقتصر منهما على القواعد الثابتة التى تحفظ هذه اللغة وتقوم هذه اللهجة (٨) .

كذلك يؤكد الدكتور طه حسين ان قضايا اللغة العربية متصل بعضها ببعض ، وأن حل أحدها يؤدى الى حل غيرها فيقول فى محاضرة له عن مشكلة الاعراب القاها على اعضاء مجمع اللغة العربية عام ١٩٥٥ .

واذا يسرت الكتابة ، واذا يسر النحو ، واذا أحسن المعلمون تعليم الأدب واللغة من نواح مختلفة : من ناحية ملائمة التعليم لعقول الاطفال من الناحية البيداغوجية ، ولعقول الشباب من ناحية حسن الاختيار ، بحيث يكون التعليم ملائما للذوق الحديث أيضا . اذا أحسن هذا كله - وكما تعلمون قد فرض التعليم على الشعب كله - فلست أشك بحال من الأحوال فى ان يوما من الأيام غير بعيد - سيأتى وقد عادت الحياة القوية الى هذه اللغة وأصبحت ليست لغة المثقفين فحسب ، ولا لغة الأدب فحسب ولكنها لغة المثقفين ولغة الأدب التى يفهمها الشعب كله (٩) .

وفى التعليق على هذه المحاضرة أعلن الدكتور طه حسين ان مجمع اللغة العربية وضع مقترحات لاصلاح النحو منذ عام ١٩٤٤ وقدمها الى وزارة المعارف ، وان هذه المقترحات مازال تغط فى نومها (١٠) .

أما الاستاذ العقاد فيقول فى مقال له بعنوان « حرب اللغة » .

يتجدد البحث فى اللغة الفصحى واللغة العامية كما يتحدد عسادة فى كل موضوع باقى لا يقبل الفصل دفعة واحدة ، وقد يمضى الزمن ماشاء ان يمضى ثم يتركه بغير حل حاسم . لأن « المشكلة » نفسها هى حل مشكلة أخرى أكبر منها ، وكذلك فى اعتقادنا قيام اللهجة العامية الى جانب اللغة الفصحى ، فانها مشكلة تحل مشكلة أخرى أكبر منها وأبقى : وهى مشكلة المساواة بين الناس فى التفكير والتعبير (١١) .

ومع ذلك فالاستاذ العقاد يرى فى المقال نفسه أملا فى أن تخف حدة

المشكلة نتيجة لتوحد القراءة وتوحد الاستماع الى مصدر واحد وتلقى الأمم فى العصر الحاضر • فنراه يقول :

ان عامل التوزيع والاختلاف فى تكوين اللهجات يقابله عامل آخر يساويه أو يفوقه فى بعض المراحل ، وهو عامل الضم والتسوية ••• وان هبوط الفصحى الى العامية يقابله عامل آخر هو ارتقاء العامية الى الفصحى كلما توحدت القراءة وتوحد الاستماع الى مصدر واحد ، وان جنوح اللهجات الى التفرق عند انقسام الأمم فيما مضى يتبعه جنوحها الى التوافق والتقارب عند تلافيتها واتلافها فى نطاق الجامعات وما يشبهها من الهيئات الآلية (١٢) •

ويقول محمود تيمور :

ليست كتابتنا للمسرحيات بالعامية ، الا تقريراً لحالة واقعة ، تستند الى المستوى الثقافى واللغوى عند الجمهور ، فالكاتب يسجل لغة الكلام المهيمنة فى عصره • وحين يشيع التعليم ، وتسمو درجة الثقافة ، تجرى على السنة الجماهير الفاظ من لغة الكتابة فيبدو ذلك واضحاً فى المسرحيات أيضاً • وكلما اقتربت العامية من الفصحى كانت المسرحية صورة للتقارب وهانحن أولاء نجد لغة الحديث تستمد الكثير من العبارات الفصيحة ، وتذيعها بالاستعمال • فالعامية ربيبة الفصحى ، تلمس منها الغذاء والنماء ، والراجع انهما ستتقابلان على قليل من الفوارق ، وربما كان غير بعيد ذاك اليوم الذى تمسى فيه لغة الكتابة ولغة الحديث لغة واحدة ، هى ملتقى العامية والفصحى •

ولا نحسب انا بحاجة الى أن نقيم برهاناً على ما اسلفنا من تقارب اللغتين ، ولكننا نحب ان نلفت القارئ المتتبع لتاريخ الحركة الأدبية الى عظم الفرق بين روايات أبى نضارة وروايات « عثمان جلال » وروايات « انطون يزبك » • فقد كتبت كلها بالعامية المصرية ، فى فترات من الزمن ، وهى مرآة للتطور اللغوى ، وانت اذا وازنت بينها وبين ماكتب من المسرحيات العامية اليوم ، تجلى لك المدى فى اقتراب لغة الحديث من لغة الانشاء (١٣) •

كما أعلن الدكتور محمد مندور فى ختام كتابه « مسرح توفيق الحكيم » تعليقا على قضية الحوار بين العامية والفصحى بقوله :

اننا نعتقد ان الحل النهائى لهذه المشكلة سيأتى نتيجة للتطور الطبيعى الذى تسير فيه حركة التعليم العام والثقافة فى بلادنا ، حيث

نلاحظ ان اللغة العامية أخذت فى الارتفاع شيئا فشيئا الى مستوى الفصحى واتساع قاموسها باتساع الأفق الثقافية لعمامة الشعب الذى يستخدم هذه اللغة ، وكان استخدامه لها مقصورا فى عصور الجهل والامية على التعبير عن حاجات الحياة المادية المحدودة والحياة العقلية والعاطفية البالغة الفقر والضييق . ومن المؤكد ان القضاء على الامية ونشر الثقافة العامة بين طبقات الشعب سيحل المشكلة برفع مستوى اللغة العامية واثرائها وبخاصة بعد ان تطورت اللغة الفصحى نحو السلاسة واليسر ، وتخلصت من الالفاظ القديمة المهجورة ومن التعقيدات اللفظية والمحسنات البديعية السقيمة . ومن الممكن ان يستمر هذا التطور خطوات أخرى تزيد الفصحى يسرا وسلاسة دون أن تفقدها شيئا من غناها وممكنتها الجمالية بين يدي الكتاب ذوى الموهبة الحققة (١٤) .

هذا ومن الملاحظ بوجه عام ان انصار الحوار الفصيح يكونون اميل الى الاتجاه المحافظ فى مواقفهم ازاء المشاكل الفكرية الأخرى ، بينما من يجيزون الحوار العامى يكونون أكثر تحررا . وهذا موقف طبيعى طالما ان اللغة الفصحى أقل تغيرا وأكثر ثباتا فهي تتفق والنظام الفكرى لمن يكونون أكثر محافظة . وفى هذا يقول سلامة موسى :

واضح ان اللغة ثمرة المجتمع الذى يتكلم افراده بها .

ولكن المجتمع أيضا هو ثمرة اللغة التى تعين لافراده بكلماتها سلوكهم الذهنى والعاطفى . وقد التفت الى عبارة قالها الاستاذ عباس محمود العقاد بشأن الاشتراكيين فى مصر لها مناسبة هنا . انهم يدعون على غير مايجب ، الى اللغة العامية . وقد حسب عليهم هذه الدعوة فى قائمة رذائلهم . . . ولكنه غفل عن التفسير لهذه الظاهرة الاجتماعية وهى ان الاشتراكيين شعييون يمتازون بالروح الشعبى ويعملون لتكوينه . . وهم لهذا السبب أيضا مستقبليون وليسوا سلفيين، ولذلك يحملهم احترامهم للشعب على إثارة لغته الحاضرة على لغة السلف (١٥) .

ومع ذلك فان هذه الملاحظة بها كثير من الثغرات ، ذلك ان نوع الجمهور الذى يخاطبه الكاتب كثيرا مايتدخل - من ناحية أخرى - فى تحديد موقفه من هذه القضية وهذا الموقف يعود فيؤثر بدوره على مضمون العمل الأدبى ، يقول الدكتور محمد يوسف نجم :

والحقيقة أن هذه الأساليب المتباينة نبعت من طبيعة الكتاب واتجاههم الأدبى ، وهذا حكم ينطبق على أكثر مسرحيات النوع الأول

( المكتوبة باللغة الفصحى ) ، أو من طبيعة الجمهور العربى الذى كتبت له هذه المسرحيات ، وهذا الاتجاه يتجلى فى الأسلوبين الأخيرين من أساليب كتابة المسرحية ( اللغة الفصيحة التى لاتخلو من ركافة وضعف ، واللهجة العامية الدارجة فى لبنان ومصر ) فقد كان هؤلاء الكتاب يسعون الى التقرب من العامة ، ومراعاة ادواقهم فيما يخرجون لهم من مسرحيات . وقد أثر اتجاه الكتاب هذا ، فى تكيف الالوان الفنية فى المسرحية ، من حوادث وتشخيص ، ومشاهد غنائية وراقصة ، كما أثر على أساليبهم ، فكانوا يقدمون للجمهور اللغة التى يستسيغها (١٦) .



ونستطيع ان نخلص من هذا الى ان أصحاب الحلول المقترحة يرون أن مشكلة الحوار لاتنبع من وجود الفصحى والعامية ، فهذا ازواج موجود فى كل لغات العالم ، بل هى تنبع من وجود الهوية بينهما فى لغتنا : فى المفردات والقواعد والنطق والتراكيب . وهم يضعون ثقتهم فى المستقبل على أساس التقريب بين اللغتين نتيجة العوامل الآتية :

أولا : عامل سياسى يتمثل فى الأخذ بالسياسة الاشتراكية ، مما يعمل أولا على ايجاد عقليات أكثر استعدادا للاقتراب من لغة الشعب ، كما أنه يتيح ثانيا لجميع الناطقين باللغة العربية فرصة تعلمها ، ويعمل ثالثا على اذابة الفوارق بين الطبقات وبالتالي اذابة الفوارق بين لغة للكتابة يستأثر بها القادرون على تعلمها ولهجات للحديث لايعرف غيرها نسبة كبيرة من أبناء الشعب .

ثانيا : عامل لغوى يرتبط بالعامل السابق ، وذلك بوجود عقليات أكثر تحررا توقظ من النوم المشروعات المقترحة لتيسير النحو والكتابة العربية ، وتعمل على استخدام الشائع من الألفاظ والتراكيب . ذلك أن اتاحة الفرصة للجميع لتعلم القراءة والكتابة ليس معناه معرفتهم باللغة الفصحى . فنحن نعلم أن الكثيرين منا - حتى ممن وصلوا الى أعلى مراحل العلم أو التعليم - يجدون صعوبة فى اتقان الفصحى - بوضعها الراهن - نطقا وكتابة (١٧) .

ثالثا : عامل تربوى يتمثل فى محور الأمية اللغوية ، ويتم نتيجة لتحقيق العاملين السابقين : تيسير التعليم للجميع بوجه عام ( ومن شأنه ان يقرب لغة الحديث الى لغة الكتابة ) ثم تيسير تعليم اللغة العربية بوجه خاص ( ومن شأنه ان يقرب لغة الكتابة الى لغة الحديث ) .

بهذا تتقارب اللغتان ، بحيث اذا اختلف السرد عن الحوار فى عمل

فنى لم يكن الفرق بينهما من الحدة بحيث يثير اشكالا مثل اشكال اليوم ، بل تحتفى المشكلة تلقائيا على نحو ما هو حادث فعلا فى المجتمعات التى لاتكاد تشكو من مثل هذه الأمية •

ومنذ ربع قرن أعلن الدكتور طه حسين فى كتابه « مستقبل الثقافة فى مصر » أن اللغة العامية :

خليفة ان تغنى فى اللغة العربية الفصحى اذا نحن منحناها مايجب لها من العناية فارتفعنا بالشعب عن طريق التعليم والثقيف ، وهبطنا بها هى من طريق التيسير والاصلاح الى حيث يلتقيان فى غير مشقة ولا جهد ولافساد •

ثم انذر قائلا :

فنحن بين اثنتين : اما أن نيسر علوم اللغة العربية لتحيا ، واما ان نحفظ بها كما هى لتموت •

\*\*\*

الواقع انى ماكنت أحسبني سأعرض يوما لهذه القضية ، فقد كنت أحس أنها احدى القضايا البيزنطية التى لايمكن الانتهاء فيها الى رأى حاسم ، حتى رأيت أن الانتصار لرأى دون آخر يصل الى حد الاتهام ، فاردت أن أوضح جوانب القضية لنفسى وللآخرين •

وانى لاعتذر لأنى حاولت ان أقف بقدر الامكان موقفا موضوعيا وان أوضح آراء الاطراف المتنازعة ، او مايمكن أن تكون آراؤهم • فاننى اعرف اننى بذلك لم أرض لدى القارئ هذه الحساسية المانوية – على حد تعبير البير كامو – التى تقسم كل شىء الى خير وشر ومنتصر ومنهزم ، فلايد من الانتصار لفريق دون آخر ، فيصاdqنى القارئ او يعسادينى ، وهو احساس يرضيه فى كلتا الحالتين • ولكنى ضحيت بارضاء رغبته لأنى وجدت أن القضية ليست من اليسر بحيث ينقسم المتنازعون فيها الى فريق منتصر وآخر منهزم •

ولعل ما أتاح لى هذا الموقف هو المنهج الذى اخترته لبحثى – وهو عرض القضية من خلال مختلف المصاولات والآراء فى أدبنا العربى المعاصر – كما يدل على ذلك عنوان البحث – دون أن يعوقنى ذلك عن الاستئناس بأراء بعض أدبائنا القدامى أو الكتاب الأجانب متى كان ذلك ضروريا للتعرف على جذور القضية أو اللقاء مزيد من الضوء عليها • وهذا المنهج هو الذى جعلنى احترم النص وأدعه يتحدث بنفسه فى أكثر ما أوردت من نصوص •





## المصادر والتعليقات

( ٦٢ - مع الدراما )



## المتمهيد

١ - يذهب الكثيرون من الكتاب العرب الى الربط بين الدين الاسلامى واللغة العربية ، وكذلك ذهب بعض المستشرقين مثل رينان الذى يرى أن العربية مدينة ببقائها الى الاسلام كما ان العبرية مدينة ببقائها الى اليهودية .

ويعارض البعض هذا الرأى ومن بينهم الدكتور طه حسين الذى لا يرى ضرورة الربط بين اللغة والدين لعدة أسباب أهمها :

( أ ) ان هناك أمما كثيرة لها لغتها التى تتكلم وتكتب بها ، ولها لغتها الدينية التى تقرأ فيها كتبها المقدسة وتؤدى فيها صلاتها مثل اللاتينية واليونانية والقبطية والسريانية بالنسبة لبعض المسيحيين .

( ب ) ان هناك أمما اسلامية لاتتكلم العربية ولا تفهمها ولا تتخذها أداة للفهم والتفاهم ، ولغتها الدينية هى اللغة العربية .

( انظر كتابه : مستقبل الثقافة فى مصر - دار المعارف - القاهرة - سنة ١٩٣٨ - ص ٢٢٩ ، ص ٢٣٠ - وانظر كذلك التعقيب على محاضراته حول مشكلة الاعراب - مجلة مجمع اللغة العربية - ج ١١ - القاهرة - سنة ١٩٥٩ ص ١٠١ )

وقد ذهب الى هذا الرأى أيضا بعض المستشرقين مثل القاضى ويلمور فى مقدمة كتابه :

### The Spoken Arabic of Egypt

٢ - الدكتور محمد غنيمى هلال : المسرحية بين الشعر القديم والجديد - مجلة الكاتب - القاهرة - عدد ١٤ - مايو سنة ١٩٦٢ - ص ٢٥ - ٢٦ .



## الفصل الأول :

- (١) الدكتور محمد يوسف نجم : المسرحية في الأدب العربي الحديث - دار بروب للطباعة والنشر - سنة ١٨٥٦ - ص ٤٢١ - ٤٢٢ .
- (٢) نيقولا نقاش : أرزه لبنان - المطبعة العمومية - بيروت - سنة ١٨٦٩ ص ١٩ .
- (٣) فرح أنطون : مصر الجديدة ومصر القديمة - مكتبة التأليف سنة ١٩١٤ . المقدمة - ص ح - د .
- (٤) ميخائيل نعيمة : الآباء والبنون - طبع شركة الفنون - نيويورك - سنة ١٩١٧ - ص ٦ - ٨ .
- (٥) محمد عثمان جلال : الروايات المفيدة في علم التراجم - المطبعة الشرقية - القاهرة - سنة ١٣١١ هـ - ص ٢ .
- (٦) الدكتور لويس عوض : دراسات في أدبنا الحديث - دار المعرفة - القاهرة - سنة ١٩٦١ - ص ١٤٥ .
- (٧) يعقوب صنوع : مولير مصر وما يقاسيه - المطبعة الأدبية - بيروت - سنة ١٩١٢ - ص ٨ - ٩ .
- (٨) الدكتور أنور لوقا : مسرح يعقوب صنوع - مجلة المجلة - القاهرة - الممدد ٥١ - السنة الخامسة - مارس سنة ١٩٦١ - ص ٧٠ .
- (٩) مؤلفات محمد تيمور - ج ١ - وميض الروح - الناشر محمود تيمور - مطبعة الاعتماد القاهرة - سنة ١٩٢٢ - المقدمة بقلم محمود تيمور - ص ٥٦ . انظر كذلك مقدمة الجزء الثالث - المسرح المصري - بقلم محمود عزمى - ص ٥٠ .
- (١٠) عيسى عبيد : احسان هائم - مطبعة وميسر بالفجالة - القاهرة - سنة ١٩٢٢ - ص ١٧ - ١٨ .
- (١١) ابراهيم المازني : ابراهيم الكاتب - مقدمة الطبعة الاولى - لجنة النشر للجامعيين - يوليو سنة ١٩٤٥ - ص ٨ - ٩ .
- (١٢) مجلة المقتطف - القاهرة أغسطس سنة ١٩٤٤ - ص ٢٧٦ .
- (١٣) ابراهيم المازني في نقده لكتاب « الأمير جيدر » تأليف ابراهيم جلال - مجلة الكتاب - القاهرة - نوفمبر سنة ١٩٤٥ - ص ٨٨ .
- (١٤) محمود تيمور : مشكلات اللغة العربية - مكتبة الاداب - القاهرة - سنة ١٩٥٦ - ص ٢٣٤ .

- (١٥) توفيق الحكيم في بيانه الذى ذيل به مسرحية الصفقة - مكتبة الاداب - القاهرة - ص ١٦٢ .
- (١٦) نجيب محفوظ : زقاق المدق - مكتبة مصر - القاهرة - سنة ٢١٢ .
- (١٧) ابراهيم انيس : مستقبل اللغة العربية المشتركة - معهد الدراسات العربية - القاهرة - سنة ١٩٥٩ - ص ٦٢ .
- (١٨) الدكتور عبد العزيز الاخوانى : العربية الفصحى في حرج - مجلة الاداب - بيروت - أبريل سنة ١٩٥٦ - ص ٢٣ .
- (١٩) محمود تيمور في مقدمة كتابه « فن القصص » - نشرته مجلة الشرق الجديد - القاهرة - سنة ١٩٤٥ - ص ١٣ .
- (٢٠) محمد مندور - مسرح توفيق الحكيم - معهد الدراسات العربية - القاهرة - سنة ١٩٦٠ - ص ١٢٥ .
- (٢١) الدكتور شكرى عياد : اخبار اليوم - القاهرة - ٣١ مارس سنة ١٩٦٢ .  
كما سبق ان أشار ابن خلدون اشارة معاملة في مقدمته حيث قال من اللغة في عهده انه « لم يفقد منها الا دلالة الحركات التى تميز الفاعل من المفعول فامتازوا عنها بالتقديم والتأخير وبقرائن تدل على خصوصيات المقاصد » ( المقدمة - المكتبة التجارية - القاهرة - ص ٥٥٥ ) .
- (٢٢) على احمد باكثير : محاضرات في فن المسرحية من خلال تجاربه الشخصية - معهد الدراسات العربية - القاهرة - سنة ١٩٥٨ - ص ٧٦ .
- (٢٣) فؤاد دوازة : شهرية الكتب الجديدة - مجلة الكلاب - العدد ١٩ - القاهرة - اكتوبر سنة ١٩٦٢ - ص ١٧٥ .
- (٢٤) نشر نص ترجمة الحديث بمجلة الاديب - بيروت - أبريل سنة ١٩٥٣ - ص ٦٧ - ٦٩ .
- (٢٥) الدكتور لويس عوض - دراسات في أدبنا الحديث - ص ٢٤٣ .

## الفصل الثانى :

(١) استدلل القاضى ويلمور على صحة هذا الراى بوجود أوجه للشبه بين العامية العربية فى مصر وبعض اللغات السامية القديمة كالعبرية والإرامية أكثر مما هى موجوده بين العربية الفصحى وهذه اللغات ، وقال ان هذا يبرهن على أن عاميتنا تنحدر مباشرة من لهجة عربية قديمة أوثق اتصالا بهذه اللغات من العربية الفصحى نفسها .

أنظر :

J. Selden Willmore : The Spoken Arabic of Egypt,  
London, 2nd. edition 1919. Preface to the 2nd. edition, P. VIII.

ومؤلف هذا الكتاب أخذ القضاء الأنجليز الذين عملوا بالحاكم المصرية ، وقد أثار ظهور الكتاب فى أوائل هذا القرن مناقشات فى الصحافة المصرية ، أطلعنا منها على مقال نشرته الأجيبيان جازيت بتاريخ ٨ نوفمبر سنة ١٩٠١ أعقبه مقالان فى المؤيد بتاريخ ٩ نوفمبر ، ٣١ ديسمبر من السنة نفسها . ثم خمس مقالات فى مجلة الضياء - السنة الرابعة - ( ١٩٠١ - ١٩٠٢ ) صفحات ٢٥٧ ، ٣٢١ ، ٣٥٣ ، ٣٨٥ ، ٤١٧ .

وقد يرد على هذه الحجة بأن هذه القرابة بين بعض اللهجات العامية واللغات السامية القديمة إنما نشأت نتيجة احتكاك الناطقين بالعربية بالناطقين بهذه اللغات فيما بعد ، كما حدث بالنسبة للعربية الفصحى فى العراق عند احتكاكها بالإرامية حتى ان قسما كبيرا من مفرداتها وبعض قواعدها غير عربى الأصل .  
( أنظر : فقه اللغة - لعلى عبد الواحد وافي - ط ٢ مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - سنة ١٩٤٤ - ص ١٢٦ ) .

(٢) الدكتور إبراهيم أنيس : فى اللهجات العربية - مطبعة لجنة البيان العربى - القاهرة - سنة ١٩٥٢ - ص ٨ .

(٣) أحاديث المازنى - الدار القومية للطباعة والنشر - سنة ١٩٦١ - ص ٨٩ .

(٤) ج. مندريس - اللغة - تعريب عبد الحميد الدواخلى ومحمد القصاص. - مكتبة الأنجلو - القاهرة - سنة ١٩٥٠ - ص ١٩٣ .

(٥) المرجع السابق - ص ١٩٦ .

(٦) المرجع السابق - ص ١٩٩ .

(٧) المرجع السابق - ص ١٩٦ .

(٨) المرجع السابق - ص ١٩٥ .

- (٩) محمود ليمور : في مقدمة كتابه : فن القصص - ص ١٥ .
- (١٠) مجلة الأديب - مايو سنة ١٩٥٦ - ص ٤ .
- (١١) كمال يوسف الحاج - مجلة الآداب - مارس سنة ١٩٥٦ - ص ٧٧ .  
كما توسع في شرح هذه النقطة في كتابه : فلسفة اللغة - دار النشر للجامعيين -  
بيروت - سنة ١٩٥٦ - لاسيما الفصل الثالث .
- (١٢) عباس محمود العقاد : حرب اللغة . مجلة الكتاب - القاهرة - مايو  
سنة ١٩٥٢ - ص ٥٣٦ - ٥٣٧ .
- (١٣) الآداب - أكتوبر سنة ١٩٥٤ - ص ١٤ .
- (١٤) أمين الخولي : محاضرات من مشكلاتنا اللغوية - معهد الدراسات  
العربية - القاهرة - سنة ١٩٥٨ - ص ٤ .
- (١٥) أحمد لطفى السيد : المنتخبات - ج ٢ - ص ١٣٤ .
- (١٦) سلامة موسى : البلاغة المصرية واللغة العربية - المطبعة العصرية -  
القاهرة - سنة ١٩٤٥ - ص ٤٧ .
- (١٧) الدكتور تمام حسان : اللغة بين المعيارية والوصفية - مكتبة الأنجلو -  
القاهرة - سنة ١٩٥٨ - ص ١٨٨ - ١٨٩ .



## الفصل الثالث :

- (١) عبر من هذا الرأى كثيرون من بينهم :
- ابراهيم الأبيارى ورضوان ابراهيم فى كتابيهما : أزمة التعبير الأدبى بين  
الفصحى والعامية - دار الطباعة الحديثة - سنة ١٩٥٨ .
- أحمد بهاء الدين : مجلة آخر ساعة - ٩ مايو سنة ١٩٦٢ .
- عبد الرحمن النواز : الفصحى عنوان وحدتنا - مجلة العربى بالكويت -  
العدد ٤٦ - سبتمبر سنة ١٩٦٢ - ص ١٩ .
- يحيى حقى : كتب للجميع - العدد ١٥٠ - مارس سنة ١٩٦٠ .
- (٢) الدكتور عمر فروخ : القومية الفصحى - دار العلم للملايين - بيروت -  
سنة ١٩٦١ - ص ٩٩ .
- (٣) مجلة صباح الخير - القاهرة - العدد ٦ - ١٦ فبراير سنة ١٩٥٦ -  
ص ٥٠ .
- (٤) الدكتور محمد مندور : المرحية بين العامية والفصحى والنشر - مجلة  
الكاتب - القاهرة - العدد ٩ - ديسمبر سنة ١٩٦١ - ص ٥٨ .
- (٥) عبد الله الخطيب - استعمال اللغة العامية فى الحوار القصصى - الأديب -  
أكتوبر سنة ١٩٥٦ - ص ٦٦ .
- (٦) د. ابراهيم انيس : مستقبل اللغة العربية المشتركة ص ١٤ .
- (٧) محمود تيمور : مشكلات اللغة العربية - ص ١٨٨ - ١٨٩ .
- (٨) جودجى زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية - مطبعة الهلال - القاهرة -  
سنة ١٩٣٦ - ط ٣ - ج ١ - ص ٣٥ .
- (٩) جودجى زيدان : تاريخ اللغة العربية - مطبعة الهلال - القاهرة -  
سنة ١٩٠٤ - ص ٦ .
- (١٠) D.S. Margoliouth : The origins of Arabic Poetry, Journal  
of The Royal Asiatic Society, July 1952, P. 447 ... 449.
- (١١) طه حسين : فى الأدب الجاهلى - لجنة التأليف والترجمة والنشر -  
القاهرة - سنة ١٩٣٣ - ص ٦٣ .
- (١٢) المرجع السابق - ص ٩٨ .
- (١٣) المرجع السابق - ص ٩٤ .
- (١٤) ابن خلدون - المقدمة - المكتبة التجارية - القاهرة - ص ٥٥١ - ٥٥٧ .

- (١٥) ابن جنى - الخصائص - تحقيق محمد على النجار - مطبعة دار الكتب المصرية - القاهرة - سنة ١٩٥٥ - ج ١ .
- (١٦) المرجع السابق - ص ٢ .
- (١٧) المرجع السابق - ص ١٢ .
- (١٨) محمد الخضر حسين : نقض كتاب فى الشعر الجاهلى - ص ٩٢ ، ٩٤ .
- (١٩) محمد لطفى جمعة : الشهاب الراسد - ص ١٥٤ .
- (٢٠) على مبد الواحد واى : فقه اللغة - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ط ٢ سنة ١٩٤٤ - ص ٦٢ .
- (٢١) المرجع السابق - ص ٨٤ .
- (٢٢) المرجع السابق - ص ٨٦ .
- (٢٣) الدكتور ابراهيم انيس : فى اللهجات العربية - مطبعة لجنة البيان العربى - القاهرة ط ٢ - سنة ١٩٥٢ - ص ٢٢ .
- (٢٤) المرجع السابق - ص ٣٩ .
- (٢٥) اخلد امين : فجر الاسلام - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة - سنة ١٩٢٨ ج ١ - ص ٦٢ .
- (٢٦) محمد عطية الأبراشى : الاداب السامية - دار احياء الكتب العربية - القاهرة - سنة ١٩٤٦ - ص ١٠٨ - ١١٠ .
- (٢٧) عمر فروخ : القومية الفصحى : ص ٨٢ ، ص ١٨٨ - ١٩٣ .
- (٢٨) ابن خلدون : المقدمة . ص ٥٥٦ ، ٥٥٧ .
- (٢٩) محمد ترد على : عجائب اللهجات - مجلة مجمع اللغة العربية - ج ٧ - ص ٥٣ ، ص ١٢٨ - ١٢٣ .
- (٣٠) محمد شوقى امين : جواز التعريب على فبر اوزان العرب - مجلة مجمع اللغة العربية - ج ١١ - سنة ١٩٥٩ - ص ١١٩ - ٢٠٧ .
- (٣١) يوهان فك : العربية ، دراسات فى اللغة واللهجات والأساليب - ترجمة عبد الحليم النجار - مطبعة دار الكتاب العربى - القاهرة - سنة ١٩٥١ - ص ٩ .
- (٣٢) مبد القادر المغربى - السليقية فى الكلام - مجلة مجمع اللغة العربية - ج ٩ - سنة ١٩٥٧ - ص ٧٩ .
- (٣٣) يوهان فك - العربية - ص ١١٦ .

(٣٤) يوهان فك - المرجع السابق - ص ١٦٥ .

(٣٥) يوهان فك - المرجع السابق - ص ١٦٩ .

(٣٦) يرى الدكتور ابراهيم انيس ان اللغة العربية لغة موسيقية ، وان سبب ذلك يرجع الى هذه الظاهرة الفريدة التى مرت بها اللغة العربية ، الا وهى وجود أدب مربى قبل الاسلام مع ندرة القراءة والكتابة مما جعل الأدب أدب اذن لا أدب عين ، فاكتمت الاذان المران والتميز بين الفروق الصوتية الدقيقة ، واصبحت مرهفة تستريح الى الكلام لحسن وقعه او ايقاعه ، وتأبى آخر لبنوه ، واصبح من المؤلف التعبير عن المعنى القليل بالفاظ كثيرة . ولم يخرج عن هذه الموسيقية الا بعض المفكرين من الأدباء أمثال ابن المقفع وغيره فى عصر المؤمن ممن تأثروا بما ترجم عن الفرس واليونان والهنود . ثم عادت الكتابة بعد هؤلاء الى الموسيقية ممثلة فى الاسجاع والازدواج ، وظلت سوقها رائجة الى عهد قريب من عصرنا الحديث .

( دلالة الالفاظ - ص ١٩١ - ٢٠٠ - ومستقبل اللغة العربية المشتركة

ص ٥٩ ) .

ويتنبأ الدكتور ابراهيم انيس بأن لغة الكتابة - بوجه عام - ستفقد أهميتها فى التسجيل والتدوين ، وسجل محلها التسجيل الصوتى حين تصبح أدواته فى متناول الناس جميعا . « فالمستقبل للمسوع لا للعين .. ولا نشك ان السمع حينئذ سيصبح أكثر حساسية ، يميز دقائق الأصوات ومتباين النغمات ، مما سيؤدى حتما الى أن يصبح الكلام أقرب الى الموسيقى . وهنا يمكن أن يقال أن الثقافة اللغوية قد عادت كلها الى الوسيلة الطبيعية وهى حاسة السمع لا تستعين الا بها ، ولا تحتاج الى ما اسلفناه الألسان ومن وسائل ناقصة كالكتاب والقلم » ( دلالة الالفاظ مكتبة الانجلو سنة ١٩٥٨ ص ١٨٩ - ١٩٠ ) وبذلك تعود اللغة العربية موسيقيتها الاولى .

وهذه آراء تحتاج الى مناقشة يضيق عنها المجال هنا .

(٣٧) يوهان فك : العربية - ص ١٤٦ .

(٣٨) يوهان فك : المرجع السابق - ص ١٥٢ .

(٣٩) توفيق الحكيم : زهرة العمر - كتاب الهلال - العدد ٤٧ - ص ١٣٣ .

(٤٠) المرجع السابق - ص ١٦٨ .

(٤١) عيد اللطيف حمزة : الأدب المصرى من قيام الدولة الايوبية الى مجيء

الحملة الفرنسية - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ص ٢٥١ .

(٤٢) المرجع السابق - ص ٢٦٣ .

(٤٣) يوهان فك : العربية - ص ١٣٧ .

## الفصل الرابع :

- (١) مجلة صباح الخير - العدد ٦ - سنة ١٩٥٦ - ص ٥٠ .
- (٢) يحيى حقى : الارهاب ممنوع والزعم مرفوع - جريدة المساء - القاهرة - ٣٠ يوليو سنة ١٩٦٢ .
- (٣) الرسالة الجديدة - ابريل سنة ١٩٥٤ - ص ٤ .
- (٤) نوسع في بيان ذلك محمد عفيفى في مقدمته لمجموعة قصصه « أنوار » - مطبوعات مجلة القصة - العدد ٢٢ - سنة ١٩٤٦ .
- (٥) الدكتور عبد العزيز الاهوانى : العربية الفصحى في حرج - مجلة الاداب - ابريل سنة ١٩٥٦ - ص ٢٠ .
- (٦) محمد فريد أبو حديد : موقف اللغة العربية العامية من اللغة العربية الفصحى - مجلة مجمع اللغة العربية - ج ٧ - سنة ١٩٥٣ - القاهرة - ص ٢٠٨ .
- (٧) مقدمة ابراهيم الكاتب - ص ٩ .
- (٨) انظر مقدمة لمجموعة قصص « جمهورية فرحات » للدكتور يوسف ادريس .
- (٩) على أحمد باكثير - محاضرات في فن المسرحية من خلال تجاربى - ص ٧٣ .
- (١٠) صحيفة الاخبار - القاهرة - ٢٣ مايو سنة ١٩٦٢ .
- (١١) ألوان من القصة المصرية - دار النديم - سنة ١٩٥٦ - ص ١٤ .
- (١٢) عباس محمود العقاد : ساعات بين الكتب - مطبعة المقتطف والمطعم - سنة ١٩٢٩ ج ١ - ص ٩٥ - ٩٦ . وقد أشير في الكتاب الى أن هذا المقال سبق نشره بتاريخ ٢٢ ابريل سنة ١٩٢٧ .
- (١٣) على أحمد باكثير : محاضرات في فن المسرحية - ص ٧٣ .
- (١٤) يحيى حقى : خطوات في النقد - مكتبة دار العروبة - القاهرة - ص ٢٠٠ .
- (١٥) محمد جلال كشك : شرف المهنة - مكتبة دار العروبة - القاهرة - سنة ١٩٦١ - دراسة بقلم يحيى حقى - ص ٢٥٢ .
- (١٦) يحيى حقى : فجر القصة المصرية - المكتبة الثقافية - رقم ٦ - دار القلم ومكتبة النهضة - القاهرة - ص ٦٤ .
- (١٧) الدكتور عبد القادر القط : حول التأليف المسرحى - مجلة الشهر - ديسمبر سنة ١٩٥٩ - ص ٣٨ . كما كرر الرأى نفسه في مقاله : قضايا المسرح العربى المعاصر : مجلة الشهر - ابريل سنة ١٩٦١ - ص ٨ .

- (١٨) الدكتور محمد مندور : المرح النثرى - معهد الدراسات العربية  
العالية - القاهرة - سنة ١٩٥٩ - ص ٧١ .
- (١٩) الدكتور محمد مندور : فى الأدب والنقد - لجنة التأليف والترجمة  
والنشر - القاهرة - سنة ١٩٤٩ - ص ١٥٥ .
- (٢٠) عباس العقاد : ساعات بين الكتب - ص ٩٦ .
- (٢١) عباس العقاد : أغراض البحوث فى الفصحى والعامية - مجلة مجمع اللغة  
العربية - القاهرة - ج ١١ - سنة ١٩٥٩ - ص ٧٧ .
- (٢٢) الجاحظ : البخلاء ، ضبطه وشرحه وصححه أحمد العوارى وعلى  
الجارم - دار الكتب المصرية - القاهرة - ج ١ - ص ٧٨ ( آخر قصة جبل العمر  
مع أبى مازن ) .
- (٢٣) يوهان فك : العربية - ص ١٢٠ .
- (٢٤) الجاحظ : البيان والتبيين - تحقيق عبد السلام هارون - مطبعة  
لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة - ج ١ - ص ١٤٥ - ١٤٦ .
- (٢٥) الجاحظ : الحيوان - تحقيق عبد السلام محمد هارون - مكتبة  
مصطفى البابى الحلبي - القاهرة - سنة ١٣٥٧ هـ - ج ١ - ص ٢٨١ - ٢٨٢ .
- (٢٦) ابن قتيبة : عيون الأخبار - دار الكتب المصرية - القاهرة - سنة ١٩٠٥ -  
المجلد الأول - مقدمة المؤلف ص م - ن .
- (٢٧) قدامه بن جعفر : نقد النثر - حققه وعلق حواشيه الدكتور طه حسين  
وعبد الحميد العبادى - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة -  
سنة ١٩٤٠ - ص ١٣٩ .
- (٢٨) المرجع السابق - ص ١٤٣ - ١٤٤ .
- (٢٩) أنور فتح الله : الحوار فى المرحية - مجلة الأديب المصرى - القاهرة -  
مارس سنة ١٩٥٠ - ص ١٧٨ - ١٧٩ .
- (٣٠) على أحمد باكثير : محاضرات فى فن المسرحية - ص ٧٥ .
- (٣١) ج. مندريس : اللغة - ص ١٨٥ .
- (٣٢) المرجع السابق - ص ١٨٦ .
- (٣٣) المرجع السابق - ص ١٩١ .
- (٣٤) فتحى هاشم : الجبل - الكتاب الذهبى - روزاليوسف - القاهرة -  
العدد ٥٩ - فبراير سنة ١٩٥٩ - ص ١٣ .
- (٣٥) توفيق الحكيم : فن الأدب - مكتبة الآداب - القاهرة - ص ١٦١ .

- (٣٦) مجلة الآداب - بيروت - مارس سنة ١٩٦١ - ص ٦ .
- (٣٧) أربع مسرحيات من الأدب الأمريكى - جمع ومراجعة حسن محمود - مقدمة بقلم توفيق الحكيم - مكتبة الانجلو - القاهرة - سنة ١٩٥٤ .
- (٣٨) المرجع السابق - ص ٣١٦ - كما طبعت ترجمة هذه المسرحية « ما حدثش واخذ منها حاجة » طبعة مستقلة ومعها تقديم حسن محمود فقط - مكتبة الانجلو - القاهرة - سنة ١٩٥٨ .
- (٣٩) مجلة الكاتب - القاهرة - العدد ١٤ - مايو سنة ١٩٦٢ - ص ٧
- (٤٠) الدكتور محمد مندور : فى الأدب والنقد - ص ١٥٥ - ١٥٦ .
- (٤١) الدكتور محمد مندور : المسرحية بين العامة والفصحى والشعر - مجلة الكاتب - العدد ٩ - ديسمبر سنة ١٩٦١ - ص ٦١ .
- (٤٢) الدكتور عبد القادر القط : مشكلتان فى القصة المصرية القصيرة - مجلة الشهر - القاهرة - العدد الأول - مارس سنة ١٩٥٨ - ص ١٠
- (٤٣) توفيق الحكيم - زهرة العمر - ص ١٤٠ .
- (٤٤) المرجع السابق - ص ١٤٢ .
- (٤٥) أعلن يوسف السباعى فى مقدمة روايته « السقامات » انه حاول أن يكتب الحوار بالفصحى لكنه لم يلبث أن وجد أبطال القصة ينطقون على الرغم منه فى أحاديثهم بالعامية .
- (٤٦) مجلة روزاليوسف - ٢٢ يولية سنة ١٩٦١ .
- (٤٧) عبد العزيز مطر : من حديث اللغة والأدب - دار المعرفة - القاهرة - سنة ١٩٦٢ مع الأستاذ توفيق الحكيم - ص ١٥٨ - ١٥٩ .
- (٤٨) محمود تيمور : دراسات فى القصة والمسرح - مكتبة الآداب - القاهرة - ص ٢٧١ - ٢٧٦ .
- (٤٩) الدكتور محمد مندور : دفاسع عن الكوميديا - مجلة الكاتب - العدد ٤ - يوليو سنة ١٩٦٢ - ص ٨ . وكذلك : المسرح بين المستوى والجمهور - مجلة الكاتب - العدد ٧ - سنة ١٩٦١ - ص ١٢ .
- (٥٠) الرسالة الجديدة - إبريل سنة ١٩٥٨ - ص ٦ .
- (٥١) محمود تيمور : دراسات فى القصة والمسرح - ص ٢٧٧ .

## الفصل الخامس :

- (١) توفيق الحكيم - الصفتة - ص ١٦١ .
- (٢) صحيفة الجمهورية - القاهرة - ٣ يونيو سنة ١٩٦١ .
- (٣) تقرير لجنة الفصحى والبالية - عرض الأستاذ محمد فريد أبو حديد - مجلة مجمع اللغة العربية - ج ٧ - ص ٢٢٥ - ٢٢٦ .
- (٤) محمود تيمور : مشكلات اللغة العربية - ص ٢٠١ - ٢٠٢ .
- (٥) المرجع السابق - ص ٢٣١ - ٢٣٢ .
- (٦) المرجع السابق - ص ٢٣٥ .
- (٧) أحمد حسن الزيات : الوضع اللغوى - مجلة مجمع اللغة العربية - ج ٨ - القاهرة - سنة ١٩٥٥ - ص ١١٤ - ١١٦ . كما نشر المقال بمجلة الرسالة بتاريخ ١٩٥٠/١/٩ ثم أعيد نشره في كتاب « من وحى الرسالة » - مجلد ٢ - ط ٢ - مكتبة نهضة مصر - القاهرة - سنة ١٩٦٠ - ص ١٧٥ - ١٨٥ .
- (٨) أحمد حسن الزيات : لغتنا في أزمة - مجلة مجمع اللغة العربية - ج ١٠ - القاهرة - سنة ١٩٥٨ - ص ٤٧ . كما عبر عن رأى نفسه في كتابه : « من وحى الرسالة » - ج ٤ - سنة ١٩٥٨ - ص ١٢٣ .
- (٩) طه حسين - مشكلة الأعراب - مجلة مجمع اللغة العربية - ج ١١ - ص ٩٩ .
- (١٠) المرجع السابق - التفتيق على المحاضرة - ص ١٠٢ .
- (١١) عباس العقاد : حرب اللغة - مجلة الكتاب - القاهرة مايو سنة ١٩٥٢ ص ٥٣٦ .
- (١٢) المرجع السابق - ص ٥٣٨ .
- (١٣) محمود تيمور : دراسات في القصة والمسرح - ص ٢٧٣ - ٢٧٤ .
- (١٤) الدكتور محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم - ص ١٣٦ .
- (١٥) سلامة موسى : البلاغة العصرية واللغة العربية - ص ١١ .
- (١٦) الدكتور محمد يوسف نجم : السرحية في الأدب العربى الحديث - ص ٥١ .
- (١٧) وفي هذا يقول ابن خلدون في مقدمته : لذلك نجد كثيرا من جهابذة النحاة

والاهرة في صناعة العربية المحيطين علما بتلك القوانين اذا سئل في كتابة سطرين الى اخيه أو ذى مودته أو شكوى ظلامه أو قصد من قصوده اخطأ فيها عن الصواب وأكثر من اللحن ولم يجد تأليف الكلام لذلك والعبارة عن المقصود على أساليب اللسان العربى وكذا نجد كثيرا من يحسن هذه الملكة ويجيد الفنين المنظوم والمنثور وهو لا يحسن اعراب الفاعل من المفعول ولا المرفوع من المجرور ولا شيئا من قوانين صناعة العربية . ( من فصل بعنوان : فصل فى ان ملكة هذا اللسان غير صناعة العربية ومستغنية عنها فى التعليم - ص ٥٦٠ ) .

(١٨) الدكتور طه حسين : مستقبل الثقافة فى مصر دار المعارف - القاهرة - سنة ١٩٣٨ - ص ٢٣٦ .

(١٩) المرجع السابق - ص ٢٤١ .



## رحلة أوديب في الزمن

(م. ١٠٠ - مع الدراما)



### المحتوى ( ٣ )

١٤٩	• • • • •	مأساة أوديب عند سوفوكليس
١٥٣	• • • • •	مأساة أوديب عند سينيكا
١٥٧	• • • • •	مأساة أوديب فى الأدب الأوروبى
١٦٣	• • • • •	مأساة أوديب فى المسرح المصرى الحديث

توفيق الحكيم

أحمد على باكثير

على سالم

فوزى فهمى



## رحلة أوديب في الزمن

مأساة « أوديب » من أبرز المآسي التي اخصبت الفكر الانساني على مر العصور ، ولقيت تجاوبا من جمهور القراء ومشاهدي المسرح على السواء . انها تثبت ان الشخصية الفنية لا تنتهى بانتهاى العمل الفنى بل هى - مثل الكائن الحى - تتطور بمرور الزمن ، فيضيف اليها جمهور الكتاب والمتذوقين على السواء ، حتى لتصبح ملكا للتاريخ الأدبى . هكذا حدث مع شخصيات مثل دون كيشوت وهاملت وكليوباترا واليكترا وأوديب . . . وتطور هذه الشخصيات وتغايرها ليس الا دلالة على تطور المجتمع البشرى وتغاير حضاراته ، لأن الوجه الجديد للشخصية القديمة لا يفصل عن العصر أو المجتمع الذى أطل منه .

ولقد كان المسرح هو الساحة الرئيسية التى ازدهرت فيها شخصية أوديب وان تنازعته ساحات أخرى ابتداء من الاساطير التى نشأت فيها حتى علم النفس الفرويدى فى بدايات القرن العشرين .

وهكذا نجد ان أعظم شعراء المآسى اليونانية الثلاثة فى القرن الخامس قبل الميلاد : ايسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس قد عرضوا لها . ولكن يبدو ان نص سوفوكليس هو النص الوحيد الذى نجا من الضياع .

### مأساة أوديب عند سوفوكليس :

وقد مر المسرح اليونانى بكثير من التطورات قبل سوفوكليس لا مجال هنا لتفصيلها ، ولكن يكفى القول أن سلفه ايسخيلوس زاد عدد الممثلين الى اثنين بعد ان كان هناك ممثل واحد يقوم بالادوار المختلفة وذلك بأن يدخل خيمة ويغير ملامحه وملابسه ثم يخرج ليخاطب افراد الجوقة . كما

اهتم بالملابس وخصص لكل قصة ازياءها واستخدم الأحذية العالية ، وأدخل كثيرا من الصقل على الأقنعة فاصبحت تعبر الى حد كبير عن ملامح الممثل وعواطفه . واعتنى بالآخراج والآلات المختلفة التى كانت تجعل المنظر رائعا ذا تأثير بالغ ، وتشجع الممثلين على بذل مجهود كبير لينجحوا فى اشعار المتفرجين بأنهم يرون شيئا حقيقيا لا خياليا ، وبذا ارتقت المسرحية على يد ايسخيلوس رقيا كبيرا جعل النقاد يعتبرونه أبا المأساة وخالقها (١) .

ثم جاء سوفوكليس فأدخل على المأساة تجديدات عدة : فجعل الممثلين ثلاثة ، وزاد عدد الجوقة فاصبحت تتكون من خمسة عشر عضوا بعد ان كانوا اثني عشر ، ولكنه رغم هذه الزيادة قلل من أهمية الدور الذى تقوم به ، فتضاءل الجزء الغنائى فى المأساة . كما ابتكر سوفوكليس تصوير المنظر حتى وصل به حد الاتقان كما يحدثنا ارسطو ، ووجه اهتمامه الى التمثيل نفسه والشخصيات التى تقوم به بحيث جعلها تختلف عن بعضها البعض اختلافا بينا فى الافكار والعواطف فأكسبها هذا التنوع حيوية وواقعية . لكن أهم تغيير طرأ على المسرحية عند سوفوكليس هو انها أصبحت على يديه عملا انسانيا أقرب الى مشاعرنا واشد تأثيرا فى نفوسنا ، وكان الشاعر يمتاز بمقدرته الفنية ، فهو يصطنع فى كل أجزاء المأساة حوادث صادرة عن الشخصية ذاتها ولا يدع للمصدفة الا نصيبا ضئيلا ، ثم هو يسيطر على لغته الانيقة حتى أنه يدنو بها الى الكلام العادى دون ان يظهر فيها التكلف . ولقد برزت خصائصه كلها فى درته الخالدة « أوديب ملكا » التى اعتبرها ارسطو اعظم التمثيليات الاغريقية على الاطلاق (٢) .

وكما ألهمت مسرحية « أوديب ملكا » لسوفوكليس عددا من الشعراء الذين جاءوا بعده وكتبوا مسرحيات تدور حول الموضوع نفسه ، فقد أثارت عددا أكبر من الدراسات بين النقاد .

فمن الآراء الشائعة ان هذه المسرحية تصور صراع الانسان مع القدر من ناحية ، والعلاقة بين الجريمة والعقاب من ناحية أخرى . وليس المهم ان ينجح الانسان فى محاولته مع القدر ، انما المهم ان يحاول . فالملك لاويوس ملك طيبة وزوجته جوكاستا يعلمان ان ابنهما سيقتل أباه

(١) د. صقر خفاجة ، دراسات فى المسرحية اليونانية ، مشروع الالف كتاب رقم ٣٠٠ ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ص ٢٠ .  
(٢) المرجع السابق ص ٢٢ - ٢٣ .

ويتزوج أمه ، فيحاولان التخلص من هذا الشر بقتل الصبي قبل أن ينمو. ويقترب هذه الآثام . وأوديب يعلم بما دير القضاء له ، فيفر من قصر الملك بوليب والملكة ميروب اللذين تبنياه فى كورنث - معتقدا انهما أبواه - فى محاولة منه لتجنب ارتكاب الآثم . وهناك آية أخرى على حرية الإنسان أمام القضاء ، وهى التى يصورها لنا سوفوكليس فى مسرحيته الأخرى « أوديب فى كولونا » وهى أن الإنسان حين يعجز عن رد القضاء لا يرى نفسه منهزما ولا يرى نفسه مسئولا عما توسط فيه من الآثم دفعته غريزته الانسانية الأولى والتقاليد الموروثة بفقر عينيه عقابا على ما ارتكبه من آثم ، فانه حين أفاق من فعلته وجد أنه لم يرتكب جريمته عامدا ، فقد كان يجهل أباه حين قتله ويجهل أمه حين تزوجها ، فالقدر هو المسئول إذن عما حدث ، أما هو فيرى . وقد اقتنعت الآلهة بذلك فرضيت عنه أخيرا حتى جعلوا جثته مصدر بركة للبلد الذى تدفن فيه . وهكذا فقد انتهت حرية الإنسان الى شيء من الفوز وأن لم تستطع أن تجنبه المحنة (٣) .

ويرى نقاد آخرون أن جوهر هذه المأساة هى مناقشة ماهية الإنسان الحقيقية ومكانه اللائق فى الكون . وهذا يقودنا الى مناقشة ترجمة عنوان المسرحية الاغريقية « أوديب ملكا » فهى ليست ترجمة دقيقة لأن الأصل هو tyrannos وترجمتها هنا ليست كلمة « طاغية » بدلالتها المعروفة فى العربية ، لأن الكلمة الاغريقية تعنى الحاكم المطلق الذى قد يكون سيئا أو حسنا ، ولكنه فى كلتا الحالتين جاكم قد اغتصب السلطة ولم يرثها ، أى أنه ليس ملكا . فالطاغية بالمعنى الاغريقى هو الذى يصل الى الحكم أما بالتفوق العقلى أو القوة أو النفوذ . والسخرية التى فى هذه المسرحية أن أوديب الطاغية لم يكن يعلم أنه أيضا ملك شرعى بالوراثة ، فقد اغتصب السلطة من أبيه دون أن يعلم أنه أبوه حتى اكتشف ذلك بعد سبعة عشر عاما . ولهذا فان الجوقة تدعوه بلقب الملك للمرة الأولى فى الأنبشودة التى تغنيها بعد أن يعرف أوديب هذه الحقيقة .

ان قضية أوديب تبدو له فى الظاهر سهلة وهى : من هو قاتل لاويوس ؟ لكنه عندما يتقصى الجواب يتخذ السؤال شكلا آخر وتصبح

(٢) من مقدمة د. طه حسين لترجمته لأوديب وثيسستوى لاندريه جيد ، دار الكتاب العربى ، القاهرة ، ١٩٤٦ ، ص ١٧ ، وأعيد طبع المقدمة عند نشر ترجمة المأسى الثلاث : أوديب ملكا وأوديب فى كولونا وأوديب لاندريه جيد فى مطبوعات كتابى ، الكتاب الثامن ، القاهرة ، ص ١٤ .

المعضلة معضلة أخرى مختلفة هي : ترى من أنا ؟ وهكذا نجد أن أوديب يلحن قاتل لايبوس ثم يتكشف له أنه إنما كان يلحن نفسه . وهكذا يصبح الصائد هو الفريسة ، والمحقق هو المجرم . أن هذا الانعكاس هو حركة المسرحية . فليس في المسرحية أوديب واحد بل اثنان . أحده هذين الأوديبين هو الشخص الرائع الذي تعرضه علينا المسرحية في المشاهد الأولى ، الطاغية ، الغنى ، القوى ، صاحب الفكر والحيوية التي تدفعه إلى البحث ، أما أوديب الآخر فهو موضوع البحث ، قتل أباه واقترب الفحشاء مع أمه . وحتى قبل أن يجد أوديب الأول أوديب الثانى فإنهما متصلان ومتعادلان لأن اسم أوديب تعنى ذا القدم المتورمة مما يؤكد وجود العيب الجسدى الذى يشوه جسد الطاغية العظيم ، وهو عيب يحاول أن ينسأه لكنه يذكرنا بالابن المنبوذ الذى كانه هو الطاغية فى الماضى والانسان المنبوذ الذى سرعان ما سيصبحه .

والدرس الذى تعلمه أوديب من حياته هو أن الانسان لا يستطيع أن يكون واثقا من المستقبل ، ومعرفة الانسان جهل(٤) .

أن مسرحية أوديب عمل خصب يوحى بعشرات الافكار والتأويلات ، لكننا فى النهاية مع الرأى القائل بأن سوفوكليس لم ينظر إلى كل هذه القضايا إلا بالقدر الذى يمكنه من خلق مأساة خالدة تهم الانسانية جمعاء(٥) .

وإذا قارنا بين مأساة أوديب ومأساة اليكترا وجدناهما مسرحيتين متقابلتين من أكثر من جانب ، ليس فقط من حيث رأهما فرويد : تعلق الابن بأمه فى أوديب ، وتعلق الابنة بأبيها فى اليكترا ، فنحن نكاد ننسى بسبب هذا الرأى الفرويدى أن أورست الابن - وليست اليكترا الابنة - هو الذى قتل أمه كليتمنترا وأن كان بتحريض من اليكترا ، إلا أنه لم يكن مجرد أداة خالصة بل كان لديه من الدوافع ما جعله يعود من منفاه لينتقم من أمه التى قتلت أباه أجاممنون وعاشت مع عشيقها أبجستوى . فإذا كان أوديب يقتل أباه ويتزوج أمه ، فإن أوريست على العكس من ذلك

---

(٤) انظر مقال برنارد فوكس بعنوان أوديب ، فى كتاب روائع التراجيديات فى أدب الغرب ، جمعها وقدم لها كينييث بروكس ، ترجمة دكتور محمود السمرة ، دار الكتاب العربى ، بيروت ، ١٩٦٤ ، من ص ١٩ - ٥٤ .

(٥) من مقدمة د. سامية أسعد لترجمة الآلة الجهنمية لجان كوكتر ، ترجمة فتحى العشرى ، مكتبة الانجلو ، القاهرة ، ١٩٦٩ ، ص ع .



« ينتقم لقتل أبيه ويقتل أمه » . وإذا كان أوديب ارتكب ما ارتكبه وهو يجهل أن الذي قتله هو أبوه وأن التي تزوجها هي أمه حتى ليكون أحد مصادر خصوبة العقدة التراجيدية هنا هو تساؤلنا لماذا يحاسب أوديب على تصرفات ارتكبها جاهلا فظاعتها ، فإن أوريستس على العكس من ذلك ومن ورائه أخته اليكترا - يقتل أمه وعشيقها وهو يعلم جيدا شخصيتهما ولماذا يقتلهما ، ولا تستمد العقدة التراجيدية خصوبتها نتيجة جهله بما يرتكب بل - على العكس من ذلك - نتيجة تساؤلنا : هل دوافعه من الكفاية والقوة بحيث تبرر له ما فعل . وهذا هو نفسه موضوع الحلقة الثالثة من ثلاثية إيسخيلوس المعروفة باسم الأوريستية حيث يقف أوريست أمام ربة العدالة منيرفا طالبا أن تحكم بينه وبين ربات العذاب ، ويدافع عنه أبولون ضد ربات العذاب اللاتي اثبرت ضد أمه كليتمسترا عندما قتلت زوجها ودنس فراش الزوجية . ولصعوبة الموقف وتعقده نجد أربعة أصوات في محكمة التاسوس تقف الى جانبه وأربعة ضده ، وتناحز منيرفا صاحبة الصوت التاسع الى الأصوات التي وقفت مع أوريست وتصدر حكمها ببراءته . وقد انتهى أوديب الى موقف مشابه حين نقرأ في مسرحية سوفوكليس « أوديب في كولونا » أن الآلهة اقتنعت باحتجاج أوديب أنه كان يجهل بما ارتكب ، فجعلت منه في النهاية بركة للبلد الذي تدفن فيه جثته حتى تنازعت طيبة وأثينا فكان من نصيب أثينا .

فمأساة اليكترا أقرب الى المنطق الواقع ، وكما يقول البعض أنها لو وقعت اليوم لما تجاوزت دوائر البوليس(٦) أما جهل أوديب بما اقترفه ثم عقابه على ذلك فهو الذي يجعل هذه المأساة أبعد عن الواقع وأكثر انتماء الى عالم الفن الخالص . ولكن ما يجمع بين المأساتين هو تلك الروح الاغريقية التي تؤمن بتوازن الافعال في عالم الانسان والآلهة ، فلكل فعل رد فعل ولكل جريمة عقابها حتى ولو كانت عقابا على جريمة سابقة مما يستتبع احيانا تسلسل التصرفات الدموية جيلا بعد جيل في الأسرة الواحدة .

### مأساة أوديب عند سينيك :

وعندما غزت روما أثينا عسكريا في القرن الثالث قبل الميلاد ، اتيح لأثينا أن تغزو روما حضاريا . وقد بدأ « أول اتصال للرومان باليونان

(٦) على حافظ ، من الأعمال المختارة ، سوفوكليس ٢ ، من المسرح العالي ، مطبعة حكومة الكويت ، ١٩٧٢ ، مقدمة اليكترا ، ص ١٩٧ .

عندما بدأوا حربيهم مع بيروسن ملك ابيروس الذى جاء الى تارينتوم ،  
وهى مستعمرة يونانية فى جنوب ايطاليا ، ليساعد اقرباءه ضد الرومان .  
وقد استمرت هذه الحرب منذ حوالى عام ٢٨١ ق م . وانتهت بسقوط  
تارينتوم فى ايدي الرومان حوالى عام ٢٧٢ ق م . وحضر الى روما  
نتيجة ذلك كثير من اليونان كعبيد وقاموا بتربية ابناء الأثرياء ، مما ساعد  
على انتشار حضارة اليونان وثقافتها فى ربوع روما . وقد وسعت الحرب  
اليونانية الأولى ( ٢٦٤ - ٢٤١ ق م ) دائرة هذه الاتصالات اذ ان  
المدن اليونانية فى صقلية والتي لها حضارتها الفنية قد وقفت فى صف  
روما ضد قرطاجة . الامر الذى أدى الى بقاء كثير من الجنود الرومانيين  
فى تلك المدن ، مما ساعدهم على معرفة اللغة والحضارة اليونانية . لهذا  
فقد كان الرومان على استعداد لأن يتقبلوا الفن الدرامى اليونانى ويقبلوا  
عليه منذ بدأ بعرضه عليهم « ليفيوس اندرونيكوس » حوالى عام ٢٤٠ (٧)  
وهو أحد اسرى تارينتوم الذين جىء بهم الى روما .

وقد عرف الرومان قبل اتصالهم باليونان ألوانا بدائية من الدراما ،  
لكنها ما كانت لتقف أمام عظمة التراجيديات وسحر الكوميديا اليونانية  
التي بدأت تغزو العالم الرومانى عن طريق الترجمة والاقتباس . ويكاد  
يكون هناك اجماع بين مؤرخى المسرح على أن المأساة الرومانية لم تزد  
قط على أن تكون صورة باهتة من المأساة اليونانية .

الواقع ان التراجيديات الرومانية لم تلق عذد الرومان ترحيبا بقدر ما لقيت  
الكوميديا . وبرهان ذلك انه لم يصلنا من كل التراجيديات الرومانية فى  
عصر الجمهورية إلا شذرات قليلة ، والأسلوب الخطابى الذى يغلب على  
هذه الشذرات لا يلقى قبولا لدى الذوق الحديث ، لا سيما اذا قورنت هذه  
الشذرات بنظيرها فى الأصول اليونانية . ولكن لا يجب ان ننسى ان  
الرومان كانوا يقدرون المزايا التي تثير نفورنا الآن ، فقد كانوا يحبون  
التأثيرات الميلودرامية ، والطنطنات الخطابية ، والأوصاف والموضوعات  
التي تثير المرعب والغزع ، والشخصيات البراقة ، وغير ذلك من التأثيرات  
غير الطبيعية . فمثلا « حين اخرجت مسرحية كليتمنسترا من تأليف  
الكورس فى افتتاح مسرح يومى عام ٥٥ ق م . كان هناك خمسمائة بغسل  
وثلاثة آلاف عربة فضلا عن الفيلة والزرافات بغير عدد تقضى وقتا طويلا

(٧) د. ابراهيم سكر ، الدراما الرومانية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة  
للتأليف والنشر ، دار الكتاب العربى ، المكتبة الثقافية ، المجلد ٢٣٤ ، ١٩٧٠ ،  
ص ٨ - ٩ .

فى مرورها على المسرح • وكانت تؤلف منظر موكب الاسلاب التى حملت من طروده بعد تدميرها (٨) » كما اتضح ذلك فى مسرحيات سينيكا الذى يعتبر أبرز الاسماء التى تستحق الذكر من بين الاسماء الثلاثين من كتاب المؤسسة اللاتينية •

وقد ولد سينيكا حوالى عام أربعة أو خمسة قبل الميلاد فى بلدة قرطبة واسمه بالكامل « لوكيوس أنايوس سينيكا » ويطلق عليه أحيانا اسم سينيكا الاصغر أو سينيكا الفيلسوف تميزا له عن ابيه سينيكا الاكبر أو سينيكا الخطيب • وهو ينتمى الى أسرة غنية مشهورة من طبقة الفرسان • وقد جاء الى روما وهو مايزال صغيرا ، وتعلم الخطابة والفلسفة على ايدى أعظم أساتذة العصر • وقد ساعده ذكاؤه وعبقريته ، كما ساعده نفوذ احدى خالاته ، على بلوغ أعلى المراتب فى الدولة الرومانية ، حتى لقد أصبح يوما ما مشرفا على تعليم « نيرون » الذى أرغم استأذنه فيما بعد على الانتحار ، عندما شك فى اشتراكه فى مؤامرة تحاك ضده •

وقد كتب سينيكا الروايات متعددة من الآداب والفلسفة ، ووصلنا من اعماله الدرامية تسع تراجيديات مقتبسة عن المسرح اليونانى ، كما تنسب اليه ايضا المسرحية الوطنية الوحيدة التى وصلتنا كاملة ، وهى مسرحية أركتافيا • ومسرحياته التسع هى هرقل مجنون - الطروديات - الفينيقيات - ميديا - فايدرا - أجا ممنون - تيسيتيس - هرقل على جبل مريتا - أوديب (٩) •

وتتميز مسرحيات سينيكا بما كان يتميز به المسرح فى عصره • فكان مثلا يبالغ فى خصائص الاستثارة والميلودراما فتستهوية مشاهد الدم والتعذيب والاحساس بالخطر الدايم كما فى مسرحيته « ميديا » و « تيسيتيس » ، وهو لا يشعر الا بحالة الحزن والظلام وسوء الطالع • وفى مسرحيته أوديب جعل جوكاستا تنتحر أمام الجمهور بينما نستمتع فى المسرحية الاغريقية الى أحد الخدم وهو يروى لنا قصة انتحار سيده •

ومن خصائص أسلوب سينيكا تلك الكمية المضخمة للوعظ المجازى • وإن كان لا يمكن انكار أنه كان فى ميدانه المختار ، ميدان التعبير البياني ،

---

(٨) الاردايس نيكول ، المسرحية العالية ، ترجمة عثمان نويه ، وزارة الثقافة والارشاد القومى ، القاهرة ، جزء ١ ، ص ١٩٠ •  
(٩) انظر : الدراما الرومانية ، ص ١٠٦ - ١١٧ •

يتمتع بالكثير من جانب من جوانب المهارة على نحو مائرى فى هجائه ،  
وفى حواراه الملهب السريع ، وفى اناشيد جوقاته التى يغلب عليها  
التأمل .

ومن حيث الشكل نجد ان مسرحيات سينيكّا تنقسم جميعها الى  
خمس فصول ( وكذلك لم تزد المأساة اليونانية عن خمسة فصول فى أى  
عصر من العصور وان كانت عند سوفوكليس ويوروبيديس أربعة فصول )  
وتندمج المقدمة الاغريقية القديمة عند سينيكّا مع الاحداث . كما استبقى  
سينيكّا الجوقة ، ولكن الاناشيد الجماعية فى مآسيه التى يتسم بعضها  
بالجمال الهادئ هى فى عمومها قليلة الصلة بالاحداث . وعلى هذا  
النحو اصبحت الجوقة فى اساسها مجرد اداة لشغل القواصل .  
هذا الى جانب الخطب الطويلة والمساجلات التى يتبادلها شخصان فى نحو  
خمسين أو ستين سطرا .

ولم يكن الرومان وحدهم هم الذين يفرمون بهذا اللون من المآسى ،  
لأن نقاد عصر النهضة من الايطاليين والفرنسيين كادوا يقنعون العالم  
الغربى كله بأن المأساة يجب ان تظل على الدوام فى الاطار الذى حدده  
لها سينيكّا . ولهذا كان أدب سينيكّا هو المنبع الذى استقى منه كتاب  
المسرح الأوائل فى عصر النهضة . ولقد مر قرن كامل فى فترة تميزت  
بالتكوين فى تطور المسرح الحديث - هو القرن السادس عشر - كان فيه  
انتاج سينيكّا هو النموذج الذى يتوخاه كل الادباء الشباب فى اعجاب  
وتقديس (١٠) .

وتختلف مسرحية سينيكّا عن مسرحية سوفوكليس من جوانب عدة  
.. وقيمة الحذف والاضافة اللذين قام بهما انه يلقي ضوءا على فكرة  
سينيكّا عن التراجيديا ، ومسلكه ازاء الأصل الذى أخذ عنه . فقد وجد  
فى أسطورة أوديب فرصة لظهار قدرته الخطابية وعرضه مشهدا طويلا  
لاستحضار الأرواح حيث ظهر الملك المقتول لايوس وكشف عن الحقيقة .

وفى مسرحية سوفوكليس نجد ان أوديب لاعتقاده بأن والده بوليب  
ملك كورنث ، قانه يرفض رواية كويون - نقلا عن وحى دلفى - ويتهمه  
بأنه يتآمر ضده مع تريزياس للاستيلاء على العرش . وقد حاول سينيكّا  
ان يتجنب بعض الأمور البعيدة الاحتمال الموجودة فى المسرحية الاغريقية .  
فبالرغم من ان أوديب سوفوكليس يفشل فى معرفة الحقيقة حتى تتكشف

(١٠) المسرحية العالمية ، ج ١ ص ١٩١ - ١٩٦ .

له الأمور فى النهاية ، فقد كان لديه من الشكوك فى صحة نسبه مادفعه لاستشارة وحى دلقى ، ويرسل لذلك كريون فيعود بروايته التى لم يصدقها أوديب . أما سينيكا فانه - فى محاولة منه ليجعل مسلك أوديب أقرب الى التصديق - فقد استبعد ذلك الشك فى مولده ، ومن ثم فان أوديب لم يكن لديه ما يكفى من الاسباب لأن يربط بين مصيره ومصير لاويوس ملك طيبة السابق . ولكن سينيكا يمثل هذه التغيرات التى ادخلها حطم جانبا من تعقد أوديب سوفوكليس الذى يجعل منه شخصية من أعظم الشخصيات على مر العصور .

وواضح ان هدف كل من الكاتبين يختلف عن هدف الآخر . فالحوار الدرامى يحتل أقل من نصف مسرحية سينيكا ، بينما الأناشيد الغنائية والمناظر المطولة لتقديم الذبائح واستحضار الأرواح تحتل الجزء الأكبر . ولهذا لم يكن هناك مقر من حذف بعض المواقف الدرامية وضغط بعضها الآخر ، مما كان له تأثيره على بناء المسرحية وتصوير الشخصيات أيضا . وبالرغم من مبالغة سينيكا البيانية وعرضه المثير للرعب ، فهناك فقرات بالغة الروعة المسرحية ، كالتهمك التراجيدى عندما يعلن أوديب قاتل ملك لاويوس ، والنتيجة العكسية التى تقع فجأة عندما يحاول الرسول القادم من كورنث ان يطمئن أوديب أنه ليس ابن ميروب (١١) .

وأخيرا نجد انه فى مسرحية سوفوكليس تنتحر جوكاستا شنقا أولا ، ثم يفتق أوديب عينيه بمشبكها الذهبى الذى كانت تزين به ، ويتم الحدثان بعيدا عن المسرح يرويها أحد الخدم للجمهور . أما أوديب سينيكا فانه يفتق عينيه أولا ، وهذا الحدث هو الذى يتم وحده بعيدا عن الجمهور ، أما جوكاستا فقد تم انتحارها بعد ذلك على المسرح بأن طعنت نفسها فى رحمها باعتبارها مصدر المأساة كلها . وكان هذا العمل من أعمال العنف مما يرضى جمهور النظارة فى روما القديمة كما سبق أن أشرنا .

### مأساة أوديب فى الأدب الاوروبى :

وقد عالج مأساة أوديب بعد ذلك أكثر من كاتب وشاعر على مر العصور . فمن أبرز الكتاب الفرنسيين نجد أن الشاعر المسرحى كورنسى ( ١٦٠٦ - ١٦٨٤ ) عاد للمسرح الفرنسى بمسرحيته أوديب عام ١٦٥٦

---

The Complete Roman Drama, edited by George E. Duck. (١١)

worth, vol. 11 Randon House, New York, 2nd Printing, P. 671 ... 673.

بعد ان كان قد اعتزل المسرح ، واعلن رضاه عنها كما لم يعلن عن مسرحية أخرى قاتلاً : لم أنتج قطعة مشبعة بالفن كهذه (١٢) . لكنه فى الواقع فعل مثلما فعل سينيكا ، فقد صبغ الاسطورة بلون العصر الذى عاش فيه : عقد القصة وأكثر من أحداثها - وهى نزعة كثيراً ما نلاحظها فى مسرحياته - وجعل للمسرحية اسلوباً عاطفياً مبالغاً الى الغزل لكى يرضى ذوق الجمهور وقتئذ . كما اعلن كورنى فى مقدمة مسرحيته أنه لما لم يكن فى قصة سوفوكليس اية علاقة غرامية ، فقد اضطر من أجل ذلك ان ينشئ لايوس بنتاً تكبر أوديب سناً ، وان ينشئ بين هذه الفتاة وبين ثيسبوس ملك اثينا حباً يشغل ابطال المسرحية به بحيث لا يشغلون بالقصة نفسها الا حين توشك المسرحية على الانتهاء . وجمهور كورنى - على عكس جمهور سينيكا - من الترف ورقة الشعور بحيث كان يسوؤه ان يظهر أوديب أمامه دأى الوجه بعد ان فقأ عينيه ، فلم يكتف بان تم ذلك بعيداً عن عين الجمهور ، بل أنه لا يظهر أمامه بعد ذلك أبداً بل نستمع الى آخرته وأخيرة الملكة ، حتى ان الدكتور طه حسين يرى ان المسرحية احق ان تسمى « ديرسيه Dirce » وهو اسم الفتاة التى اخترعها كورنى والتى تدور القصة عليها وعلى حبها أكثر مما تدور على أوديب ومحنته (١٣) .

وأوديب فى مسرحية كورنى لا يخضع لقدره أو يستسلم له ، بل يتهم الآلهة باجباره - وهو الانسان البريء - على تحمل تبعه كل هذه الجرائم لهذا فهو لا يفقأ عينيه الا تعبيراً عن قسوة الآلهة ، وقد رأى البعض فى تصوير كورنى لاسطورة أوديب على هذا النحو صورة للصراع الذى كان قائماً آنذاك بين اليسوعيين واليسنيين (١٤) .

وفى عام ١٧١٨ نشر فولتير مغالجة لمأساة أوديب بعد ان وجه النقد الى كل من سوفوكليس وكورنى ، لكنه لم يكن بأحسن من كورنى ، ولا أضاف جديداً للقصة اليونانية . فقد انشأ بدوره قصة حب لكنها هذه المرة بين جوكاستا وعاشق قديم لها يدعى فيلوكتيتيت علم ان زوجها قد قتل فاراد ان يستأنف حبه القديم . ويقدم الدكتور طه حسين اعتذاره

Cornille, Théâtre Complete, Tome II, Préfaces par Pierre (١٢).  
Léviere NRF De la Pléiade, Gallimard 1950 P. 538).

(١٣) مقدمة أوديب ، مطبوعات كتابى ، ص ١٨ .

(١٤) مقدمة د. سامية أسعد لمسرحية الآلة الجهنمية لجان كوكتو ، ترجمة مفتاحى العشرى ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٩ ، ص ف .

عن فولتير بأنه كان فى التاسعة عشر حين انشأ هذه القصة (١٥) .

وفيما بين ١٩٣٠ و ١٩٣٢ كتب أندريه جيد دراما من ثلاثة فصول بعنوان « أوديب » وترجمها الى العربية د . طه حسين عام ١٩٤٦ ، وكتب للترجمة مقدمة عامة اشرنا اليها من قبل ، ثم خص أوديب أندريه جيد قائلا ان أوديب فى هذه المسرحية رجل قد تم نضجه الفلسفى بأرقى معانى هذه الكلمة فى القرن العشرين ، معتد بنفسه الى درجة تسوء الناس جميعا ، فالجوقة مشفقة منه على مصير المدينة ، يدفعها الى الأشفاق والخوف هذا الوباء الذى يصب على المدينة بلاء عظيم ، والشعب الذى كان مقتونا بالملك يتطير به ويهم ان يكيد له ليصرف اليه وحده غضب الآلهة من دون المدينة ، والكاهن ساخط عليه لأنه لا يؤمن بالآلهة ، وابدأ أوديب منهم من تآثر بأبيه كالشبابين فلا يؤمنان بشيء ولا يرجوان لشيء وقارا ولا يكرهان ان يصبوا الى اختيهما وان يتحدثا اليها كما يتحدثان فيما بينهما بهذه الصبوة الأثمة ، اما انتيجون وجوكاستا فمتأثرتان بالكاهن الى أبعد حد ، حتى ان الفتاة لتوشك ان تهب نفسها للاله . واما كريون فناعم بالحياة فى هذا القصر لا يحب أحدا ولا يكره أحدا . وعقدة القصة كلها هى الاختلاف بين أوديب المعتد بنفسه لدرجة الغرور حتى يجحد الآلهة ، والكاهن الذى يريد ان يبسط سلطان الدين وان يسيطر من طريق هذا السلطان على كل شيء . وليس الوباء الذى ألم بالمدينة وليس البحث عن مصدر هذا الوباء وليس استشارة الآلهة لتعرف هذا المصدر وليس استكشاف المجرم الذى قتل أباه وتزوج امه . ليس كل هذا الا مظاهر لهذا الصراع بين حرية الانسان واعتداده بنفسه حتى يبلغ الغرور ، وبين سلطان الآلهة وتفوقه على غرور الانسان .

ولم يبق أوديب عينيه الا تحديا لنفسه وللناس وللألم ، ومحاولة منه لبناء مجد جديد من طراز آخر معنوى غير هذا المجد الزائل الذى كسبه حين قهر أبا الهول وأسس الملك ، وهو حين يتفى نفسه من الأرض لا يفارق المدينة منهزما ولا مخذولا ، انما يفارقها يائسا ، لم يقهر اليأس نفسه وانما رفعها فوق الناس وفوق أغراض الحياة .

ثم يستطرد الدكتور طه حسين قائلا : وقد يكون مما تمتاز به قصة أندريه جيد عن القصص الأخرى التى حاولت تجديد القصة اليونانية أنها لم تنته عند قصة أوديب ملكا ، لكنها ألت من قريب جدا بالقصة الثانية التى وضعها سوفوكليس ، وهى قصة أوديب فى كولونا . فالكاهن يعلن

(١٥) مقدمة أوديب ، مطبوعات كتابى ، ص ١٩ .

فجأة ان الآلهة قد أوحت اليه انهم يصلون البركة بشخص أوديب ، ويكتبونها للأرض التى يدفن فيها بعد موته ، وإذا الكل من حوله يسأله ان يبقى معه ، لكن أوديب يمضى ساخرا من هؤلاء جميعا ، وينفذ ما اعتزمه . ويترك مدينة طيبة .

وهكذا نجد ان اندرية جيد يضى على أوديب قلق عصره بوجه عام وقلقه هو بوجه خاص ، فأوديب لديه لا ينشد السعادة لكنه ينشد الحقيقة . مدركا مايدفعه من ألم ثمنا لذلك . لهذا يعلن لكريون أخى الملكة : أريد أن أمبط الى قاعة الهوة . انه يرفض السعادة القائمة على الجهل والخطأ . على نحو ما كان يحيا سبعة عشر عاما مع زوجته جوكاستا دون أن يدري انها أمه . وعندما تردد كريون فى الإجابة أو لم يعرفها لم يكن أوديب اندرية جيد فى حاجة الى من كان أوديب سوفواكليس فى حاجة اليهم ليعلموه الحقيقة : لم يستدع الراعى الذى سلمه الى بوليب وميروب . ولا الراعى الذى أخذه من لايوس وجوكاستا . ليعرف حقيقة ماحدث . انه هنا لماح فطن الى الأمر دون إيضاح من أحد ، لهذا صاح فى كريون قائلا : لا تقل شيئا ، لقد فهمت كل شيء ، لقد كنت ابنه . حتى ليستولى العجب على كريون صائحا : يا للعجب . ماذا اسمع أنكون أختى أمه ؟

وأديب اندرية جيد لا ينشد الحقيقة فحسب ، بل والابتكار والتجديد فى مقابل كريون الذى يقيد الماضى . ويعزو كريون هذا الاختلاف بين شخصيتهما الى سبب طبقي فهو ابن ملك وأخو ملكة فلا يستطيع الا ان يكون محافظا ، اما أوديب فمجهول النسب مما يتيح له من المزايا ما لايتاح لمثله عن طريق الوراثة .

وأخيرا فان أوديب اندرية جيد دفع ثمن قلقه وعدم انتظاره ، فقد كان يقال له لماذا تبحث عن قاتل لايوس وأنت مدين له بالملك والزوجة ، فلولا فعلته لما حصلت على العرش ولا على الملكة . وعندما أدرك الحقيقة . وحاولت جوكاستا ان تقنعه بان الجريمة لم تمنع سعادته بل اتاحتها له . وبذلك فان شيئا لم يتغير ، كان جوابه على العكس من ذلك ، لم يبق شيء واحد كما كان يفهمه من قبل « فقد كنت أولا ابن ملك دون أن أعلم . ولم أكن فى حاجة الى القتل لأملك . كان يكفى ان انتظر لكن هل كان حقا يمكن له ان ينتظر ؟

وفى عام ١٩٣٤ مثلت لأول مرة مسرحية الآلة الجهنمية لجان كوكتو ويصف جان كوكتو هذه الآلة بقوله : شاهد ايها المتفرج آلة من أدق الآلات تصميميا تدور حركتها متصلة بطيئة طوال حياة انسانية معينة ،



وقد صنعتها الآلهة الجهنمية لتحطم بها ، وبطريقة رياضية بحثة ، واحدا من بنى الإنسان . وهى مسرحية من أربعة فصول لا يتقيد فيها كوكتو بقانون الوجدات الثلاث الذى حكم المسرح الاغريقى ثم الرومانى من بعده ، وإنما يكتفى بوحدة الموضوع : فمسيريته تبدأ بظهور أبى الهول وتنتهى بانتشار البويا وفقء أوديب عينيه ، أى أنها تستغرق جوالى عشرين عاما . والفصول الأربعة للمسرحية على النحو التالى : جوكاستا عند اسوار طيبة ليلا فى انتظار ان يظهر لها شبح زوجها القتيل لايوس تلبية لطلبه . وكان قد سبق ان ظهر بشبحه لبعض الحرس يطلب منهم ان يرى الملكة ويريضاس ليحذرهما من شر عظيم . وفى هذا الفصل نرى جوكاستا شابة جلوة خفيفة الروح تغازل الكاهن الذى يغازلها بالمثل ، ولا بأس عندها ان تداعب الجندى الشاب الذى رأى شبح الملك . وواضح ان كوكتو فى هذا الفصل متأثر بهاملت شكسبير الذى ظهر له شبح أبيه . وفى الفصل الثانى نرى انتصار أوديب على أبى الهول انتصارا مزيفا ، فأبو الهول فى هذه المسرحية يحاول ان يتمرد على قدره لأنه مل دوره المكلف به فيقضى بسر اللغز الى أوديب لأنهلقى هوى فى نفسه ، بينما يظن أوديب بغروره انه هو الذى قتل أبا الهول بذكائه . فالحب هو الذى انقذ أوديب من الموت ، ولكن غرور أوديب قاده الى موت أشد . فأوديب يطلب المجد اما أبو الهول فهو أكثر تواضعا لان الحياة فى تقديره هى . . ان نحب وان يحبنا من نحب . . فأقضى اليه بسر اللغز وهو يدرك ان فى ذلك نهايته .

ويلاحظ ان أحداث الفصلين الأول والثانى تقع فى وقت واحد ، أى فى أنه فى الوقت الذى يحاول فيه الشبح ان ينبه جوكاستا - ربما الى ما سيقع من رجس فالتنبيه لا يتم أبدا - فى هذا الوقت نفسه يلتقى أوديب بأبى الهول . فالفصلان وجهان للوحة واحدة (١٦) وفى الفصل الثالث نشهد ليلة زفاف جوكاستا وأوديب . أما الفصل الرابع فيعرض لعقاب أوديب بعد انتحار جوكاستا . وحين يهم بالخروج من القصر تقوده ابنته انتيجون يظهر شبح جوكاستا لتقوده هى قائلة : ان الصغيرة فخورة ، فهى تتخيل نفسها هى التى تقودك ، ويجب ان تتركها تعتقد ذلك ، اذهب اليها ، سأولى كل شىء .

هكذا تطور أوديب وتطورت مأساته، وقد انعكست عليهما شخصية كل كاتب وملاحظ عصره . ويمكننا ان نكتفى باضافة محاولتين الى هذه المعالجات احدهما انجليزية والاخرى المانية كنموذج لمن عالجوا مأساة أوديب

(١٦) الآلة الجهنمية ، ترجمة د. سامية أسعد ، المقدمة ، ص د .

فى هاتين اللغتين • اما المحاولة الانجليزية فهى التى قام بها الشاعران الانجليزيان جون درايدن واثانيل لى وذلك حين قدما مسرحية شعرية مثلت فى أواخر عام ١٦٧٨ أو أوائل عام ١٦٧٩ • وقد كتب درايدن الفصلين الأول والثالث من هذه المسرحية كما راجعها ككل ليعطيها الوحدة الفنية المطلوبة • وفى هذه المسرحية نجد استفادات متعددة ممن تناولوا هذه المسرحية من قبل ، وعلى رأسهم سوفوكليس الذى يدينان له بموضوع المسرحية ، ومن سينيكلا اخذا فكرة بعث شبح لايوس الذى يحدد لتريزياس العراف شخصية قاتله • وفى مسرحية سنيكا نجد ان هذه الحادثة يرويها كريون لاوديب ، وفى النص الانجليزى نجد الطريقة نفسها • ومن المسرحى الفرنسى كورنى اخذا فكرة العقدة الثانوية الرومانتيكية ، وهى علاقة الحب التى انشأها بين ابنة لايوس وابن يشسيوس ملك اثينا ، وهما شخصيتان من اختلاقه ، لكن هذه العقدة تنتهى عند كورنى نهاية سعيدة • وبالإضافة الى ذلك فقد استمد المؤلفان من شكسبير بعض تفاصيل لها دلالتها ، مثل شخصية كريون ومظهره القبيح الاحدب المستمدة من ريتشارد الثالث ، ولابد ان سير أوديب اثناء ذومه قد أوحى به اللادى ماكيت •

ويعلن درايدن فى مقدمة المسرحية رايه فى مسرحية سينيكلا بقوله ان مؤلفها يلهث وراء التعبير الغم والجمال الحادة والافكار الفلسفية ، بحيث تصبح أكثر ملاءمة للدرس منها للمسرح ، ولا يمدنا سينيكلا بفكرة جديدة الا فكرة زيزياس يبعث شبح لايوس ، وهو منظر يعرضه مؤلفا هذه المسرحية أمام الجمهور بدلا من مجرد روايتها كما فى مسرحية سينيكلا •

كذلك نجد كاتبا المانيا هو هوجو فون هوفمانستال  
Hugo von Hohmansthal

( ١٨٧٤ - ١٩٢٩ ) يؤلف مسرحية من ثلاثة فصول بعنوان « أوديب وأبو الهول » • وبينما نجد فى مسرحية سوفوكليس ان الانسان تحت رحمة الآلهة ، وانها تثير تساؤلنا هل الانسان يذنب عندما ينحنى أمام ارادة الآلهة ، او حين يحاول الوالدان ان يقتلا طفليهما حتى يمكن تجنب نبوءة الوحي ، نجد هوفمانستال لا تعنيه مسألة الذنب • لكن الشئ المشترك بين شخصياته وشخصيات المسرحيات القديمة هو الوهم ، فنحن نتساءل كيف يمكن للوالدين ان يتجنبوا لعنة الوحي بالتخلص من طفليهما ، ونسأل كيف ان جوكاستا لا تتق فى سؤال الرجل الغريب عن نفسه قبل ان تسلم نفسها له وتتأكد أولا انه ليس ابنها ( ويمكن ان نثير نحن الأسئلة نفسها بالنسبة لاوديب فكيف لا يكون أكثر حذرا عندما يجد نفسه على وشك ان

يتزوج امرأة أكبر منه سناً ) والاجابة الوحيدة هو ان الالهة تصيب بالعمى من تريد اخضاعهم لارادتها . وهذا الوهم لدى هوفمانستال له أثر مدمر . وشخصياته تعرف الحقيقة فى حلم . والقوى العمياء لدى هوفمانستال هى المسيطرة ، وهى التى تعمى الناس لا تعباً بموضوع العدالة أو الظلم . ان اوديب ابن ملك طيبة لابد ان يصبح ملك طيبة بعد موت والده ، ولابد ان يعود من المنفى ، ولابد كملك ان يعمل على استمرار الدم الملكى حتى ولو كان عن طريق اتصاله بأمه . فالدم الملكى لا يعبأ بسعادة من يحمله أو تعاسته . لا أهمية للشخص هنا ، ان شرايينه تربط الحى بالميت ، ومن خلال هذه الطريقة المعتمدة يبعث احلامه فى نفوس ضحاياه ويخلق اشباحا كما يفعل أبو الهول ويحطم نفسية انسان ويسمها كما يفعل فى نفسية كريون .

ويرى تيريزياس فى رؤياه « هاوية العذاب » و « الليلة الأخيرة » و « كهف المعاناة » و « قوهة الرعب » ، وهو ما يذكرنا بهاوية العدم عند نيتشه . وينبعث شعاع من الهاوية عندما يقترب اوديب من مدينته التى ولد فيها دلالة على تعبير الموتى عن فرحتهم بانتصار قانونهم . وفى النهاية يعلن ان دم اوديب مبارك .

وفى نهاية الدراما تسأل جوكاستا اوديب ، ماذا نحن قاعلان ؟ فيجيبها : تصرف الالهة اعمى . ولكن جوكاستا تعارضه قائلة : لا ليس اعمى ، فكلنا يستطيع ان يرى .

فالالهة عند سوفوكليس هم الالهة الاوليمب الاتقياء وسطانهم غير المنظور يضىء عليهم جلالاتهم ، اما لدى هوفمانستال فهم قوى الدم التى تسكن الانسان نفسه ، وفى كل مرة يرد ذكر الالهة فى شعره علينا ان نميز هل هم الالهة بالمعنى الذى ورد فى موضوعات الدراما القديمة أم هم قوى لا مثيل لها فى العالم السفلى . وبالنسبة لجوكاستا فان فكرة الالهة عندها غير محددة ، الناس فى المأساة لا يعترفون بقوى العالم السفلى . واحيانا يشكون فى وجودهم بشيء من الغموض . وعلى أى حال فالالهة لا ينظر اليهم نظرة محترمة كمساعدين بل كشياطين حسودين يستدرجون الناس فى حبالهم ثم يتشفون منهم .

مأساة اوديب فى المسرح العربى الحديث :

يتساءل ايمانويل فليكوفسكى فى كتابه ( اوديب واخناتون ) عما اذا كان لأصل الاسطورة جذور تمتد فى وقائع التاريخ أم لا (١٧) .

---

(١٧) ايمانويل فليكوفسكى ، اوديب واخناتون ، ترجمة فاروق فريد ، دار الكتاب المصرى ، د.ت . ص ١٣ .

وقد انتهى فليكوفسكى الى ان قصة أوديب مع أم الهول فى طيبة اليونانية ليست الا قصة الفرعون المصرى اخناتون وان طيبة ليست الا طيبة مصر وأم الهول ليست الا أبو الهول مصر . فأوديب إذن مصرى المولد وإن كان قد أصبح اغريقى النشأة .

ويعلن فليكوفسكى فى بداية دراسته ان كثيرا من الاساطير ما هى إلا ابتكارات تنطبق على نماذج أولية ، ويشتمل هذا النموذج الأولى على ظروف تنطبق على ظروف مولد أوديب . فتكون ظروف الحمل فيه غير عادية ، وعند مولده تبدأ شتى المحاولات للقضاء عليه ، وعادة ما يبذلها أبوه أو جده لأبيه أو الحاكم الأعلى للمملكة . ولكن تنجح خطة تهريبه ويقوم بتربيته أبوان آخران فى بلدة بعيدة ولا نسمع شيئا عن طفولته ، ولكن ما ان يبلغ الرجولة حتى يعود أو يذهب الى حيث مملكته مستقبلا ، وبعد ان يحرز انتصارا على ملك أو عملاق أو إثنين معا يتزوج أميرة عادة ما تكون ابنة من سلفه على العرش ، ثم يصبح ملكا يستمر حكمه لفترة طويلة بلا كوارث ويشرع القوانين ، ولكن بعد هذا يفقد صلته الطيبة بالآلهة أو برعاياه أو بالإثنين معا ، فيستبعد عن العرش ويبعد عن المدينة ، ثم يموت بعد ذلك موتا عظيما ، وعادة فوق قمة تل . أما ابناؤه ان وجدوا فلا يخلفونه على العرش ولا يدفن جسده ، وجمع هذا تقام له مقبرة مقدسة أو أكثر (١٨) .

ثم يجعل فليكوفسكى أبا الهول أول الخيط ، فيعلن ان هذا المخلوق الذى يجرس طيبة فى اقليم بيوتيليس من المخلوقات غير المألوفة لليونان فأرض هذا المخلوق الاصلية مصر ، وأبو الهول له وجه انسان وجسد حيوان . ولئن اطلق على أبى الهول الجيزة اثناء حكم الأسرة الثامنة عشرة حورس حامى المبدفن ، فقد كانت جاتور هى الشخصيات الأنثوى لحورس واسمها معنام ( بنت حورس ) ، ويرى عالم المصريات ادوارد نافى ان أم الهول ما هى الا صورة الآلهة حاتور وهى متأهبة للقتال . بينما يعتقد آخرون لها ان أبا الهول الأنثوى قد ظهر بصورة مفاجئة فى اثناء حكم امنحوتب الثالث وزوجته الملكة تى بالتقريب وهما من الأسرة الثامنة عشرة .

ويصف الاستاذ ٩ . دسين تحول شكل أبى الهول فى أيام امنحوتب الثالث وزوجته تى . ففي الأزمنة المسالفة كان العاهل الحاكم يصور فى هيئة أبى الهول بين الحين والحين . غير انه لم يكن امنحوتب الثالث هو

الذى يصور فى هيئة أبى الهول بل عادة ما كانت زوجته ( تى ) • لقد  
نحتت الملكة حتشبسوت تماثيل لنفسها هى فى هيئة أبى الهول له لحية  
تتدلى من ذقنه تمثيلاً مع الغادة القديمة فى تصوير أبى الهول ، وله وجه  
رجل ، ولكن أبى الهول الملكة ( تى ) قد نحت له وجه امرأة ، بل والأغرب  
من ذلك ثدياً المرأة لجسم الأسد فى أبى الهول ( لها ) اجنحة وهى تمزق  
ضحيتها أو تخنقها •

ويستنتج من ذلك فليكوفسكى ان أم الهول طيبة التى فى إقليم بوتيا ،  
وهى الفتاة القاسية ذات الاجنحة لم تكن فحسب ضيقاً وفد من أرض النيل  
بل كانت بمعنى أدق صورة وظهرت فى طيبة المصرية لأول مرة فى أثناء  
حكم الملكة ( تى ) ( ١٩ ) •

ثم يستطرد قائلاً ان شعب الاغريق لم يكن هو الشعب الذى نشأت  
بينه اسطورة أوديب ، بل مثلما حدث لأوديب الذى يبلغ مرحلة الرجولة  
فى بلد غريب فى قصر يوليبيوس ظاناً نفسه ابناً لهذا الملك ، وهو فى الحقيقة  
لم يكن ما حدث بالضبط لأسطورة أوديب ذاتها ، فقد اتخذت شكلاً أدبياً  
فى أرض الاغريق واعتبر بطلها اغريقياً ، ولكن يبدو أنه لا الاسطورة  
ولا البطل كانا اغريقيين فى الأصل ( ٢٠ ) •

ومثلما عاش أوديب بعيداً عن أبويه فإن اخناتون أمضى طفولته  
وصباه بعيداً عن مصر ، فلم يحدث ان ذكر اسمه قط فى نقوش أمنحوتب  
الثالث الكثيرة على عكس ما كنا نتوقعه باعتباره الأمير الوريث للعرش ،  
ولم يحدث ان رسم هو وأبوه معاً فى الرسوم المنحوتة • كذلك فانه بعد  
موت أمنحوتب الثالث تقلدت ارمته الملكة ( تى ) مركزها كرئيسة للدولة  
لبضعة شهور أو أسابيع ثم ظهر ابنها فجأة على مسرح الأحداث وتسلم  
مقاليد الحكم حتى ساد الاعتقاد بأنه اغتصب العرش ، وتؤكد لنا الخطابات  
التي تلقاها اخناتون عقب توليه عرش أبيه من الأمراء الموالين انهم يشيرون  
الى علاقات صداقة لا يعرفها حق المعرفة الا أمسه الملكة ( تى ) • ( ٢١ )  
ويستنتج فليكوفسكى الى ان لقب اخناتون الدائم ( ذلك الذى تخلف لينعيش  
طويلاً ) دليل على أنه كان مهتداً بالموت وهو فى المهد ، ولابد ان ذلك كان  
نتيجة لنبوءة قد توضع لنا عداؤه فيما بعد لكهنة آمون ولأمون نفسه ، كما

( ١٩ ) المرجع السابق ، ص ٣٦ - ٣٧ •

( ٢٠ ) المرجع السابق ، ص ٤٥ •

( ٢١ ) المرجع السابق ، ص ٥٤ •

قد تكون الدافع الرئيسى لما قام به من اصلاح دينى فى المستقبل • ولازالته اسم الالهة آمون أينما وجده بما فى ذلك من ظهوره مقترنا باسم أبيه امنحوتب • ويتضح من ذلك أنه كان ناقما على هذا الاله ومنتقما منه ، ان كانت نبوءته سببا فى ابعاده عن القصر الملكى ، كما كان ناقما على أبيه ومنتقما منه ، ان نفذ أمر النبوءة وأبعده عن القصر • والمعروف انه عند ازالة اسم شخص متوف يكون مصير روحه ( كا ) الزوال ايضا وهى فى العالم الآخر • ومن ثم كان ما فعله اخناتون يعادل جريمة القتل فى اعتبار المصريين القدماء ، بل ويعادل ما هو اشنع وأقسى ، فالرجل القتل قد يسترد حياته وهو فى ( حدائق النعيم ) أما ان يقتل وهو بهذه الحدائق نتيجة لاجراء حدث على الأرض فلن يصبح له وجود على الاطلاق(٢٢) وعندما ماتت ( تى ) لم يدفنها اخناتون بجوار زوجها ان امتدت منافسته لأبيه حول امتلاكه أمه الى ما بعد المات(٢٣) •

ثم ينتقل فليكوفسكى الى دليل ثالث يؤكد به علاقة الاسطورة الاغريقية بالتاريخ الفرعونى فيقول ان أوديب فى الاسطورة اليونانية معناه ( ذو القدم المتورمة ) وتصور الرسوم على جدران المدافن فى مدينة أخت آمون ( تل العمارنة ) وهى المدينة التى اتخذها اخناتون عاصمة للكهنة ، وعلى الشواهد المقامة عند حدود المدينة - تصور الملك بطريقة لم يسبق لها مثيل - فرأسه مستطيل ورقبته نحيفة وبطنه قد تدلى الى اسفل ، ولكن أكثر التشوهات وضوحا هو الشكل الذى اتخذته فخذه ، فهما متورمتان ومتنفختان • ومن المعروف ان لغات كثيرة تفتقر الى التفرقة بين القدم والساق ، فالكلمة فى اليونانية القديمة تعنى كليهما •

ثم يقارن بين شخصية ( آى ) أختي الملكة ( تى ) وشخصية كريون أختي جوكاستا وهو من تمتع بنفوذ قوى فى الفترة بعد موت لايوس ووصول أوديب ، وهو الذى وهب أخته الملكة لأوديب ، ثم كان هو من أجبر أوديب على التخلي عن العرش ، وهو من حكم البلاد فى اثناء تربيع الشباب ابيتوكليس على العرش كما كان هو من اصبح ملكا بعد الموت المسبق لأوانه للملك ، ويقول فليكوفسكى ان ( آى ) قام بنفس الدور ايام اخناتون بالاضافة الى أنه كان والد زوجته نفرثيتى •

ويحاول فليكوفسكى ان يعثر على عراف مصرى فى مقابل تيريزياس الذى تنبأ بمستقبل أوديب ، فيجده فى شخص امنحوتب بن جايو ، وان

(٢٢) المرجع السابق ، ص ٦٦ •

(٢٣) المرجع السابق ، ص ٦٤ •

كانت الفاظ الشك والاحتمال والترجيح تستخدم هنا وفيما بعد بصورة أكثر مما كانت تستخدم من قبل مما يجعلنا نحس أننا لم نعد نقف على أرض صلبة من الحقائق .

وكما تنازل الملك بوليتكيس واثيوكليس ابننا أوديب بعد اعتزال العرش ، كذلك تنازع سمنقرع وتوت عنخ آمون الملك بعد أن اعتزل اخناتون العرش ، وكان مصير سمنقرع أشبه بمصير الأخ المغلوب بوليتكيس .

ثم يستنتج من قراءة كثير من الآثار العلاقة المحرمة بين اخناتون وأمه ( تى ) ويفسر ذلك بتأثرهما بأخلاقيات الميتاتيين الذين كانوا يبيعون مثل هذه العلاقات والذين يرجع نسب ( تى ) اليهم . وأن مصير ( تى ) كان - مثل مصير جوكاستا - وهو الانتحار . وتورد هنا فقرة من أسلوب الاحتمال والشك المستخدم فى الكتاب والذي يفضى - بدون تبرير - الى نتائج مؤكدة ، يقول فليكوفسكى عن مصير ( تى ) :

والمصريون القدماء الذين كانت فكرة حياة ما بعد الممات بالنسبة لهم ذات أهمية كبيرة ، ( لايد ) انهم بالذات قد حرّموا تكريم المنتحر فى جنازته ، ومن ثم ( ربما ) أدى ذلك الى عدم اغداق تكريم مناسب يليق بمملكة مثل ( تى ) هذا ( ان ) كانت نهايتها مماثلة لنهاية جوكاستا الاسطورية ، ان الأم التى شنقت نفسها قد حرمت روحها نعمة حياة ما بعد الممات برغم أنها ملكة وحاملة التاج ذى الريشتين ، ويجب عدم بناء مدفن يكتظ بالثروات . . . و ( يحتمل ) ان هذا هو سر نهاية الملكة ( تى ) ، فهى لم تمنح مدفناً ملكياً ولا حتى مدفنًا آخر شبيها بما نقبنا عنه من مقابر نبلاء طيبة أو تل العمارنة ، بل وأخفيت جثتها بعيداً عن الانظار . ( فان كانت ) قد انتزعت حياتها بيدها فهى بذلك قد ارتكبت خطيئة لا تغتفر فى اعتبار المصريين قومها ( ٢٤ ) .

وبدلاً من ان يكون التاريخ أصلاً للاسطورة فان فليكوفسكى يقلب الوضع فيجعل الاسطورة أصلاً للتاريخ بحيث يقول بالنص : وهكذا قد تشرح الاسطورة التى تحلّى قصة جوكاستا وقائع دفن ( تى ) الغربية ( ٢٥ )

حتى التفاصيل الصغيرة فان فليكوفسكى يحاول ان يعثر على تشابه بين التاريخ والاسطورة ، مثال ذلك أنه قد عثر فى مقبرة توت عنخ آمون على صندوق صغير به خصلة من شعر كستنائى ، وهناك ملحوظة تعرفنا

( ٢٤ ) المرجع السابق ، ص ١٧٩ - ١٨٠ .

( ٢٥ ) المرجع السابق ، ص ١٨٠ .

ان هذه الخصلة خصلة الملكة ( تى ) ٠٠ ويوربيدس يجعل جوكاستا تقص شعرها » اننى أقص خصلات شعرى الفضية واركها تسقط مع الدمع الغزير لأظهر حزنى ومرارتى « (٢٦) ٠ والدوران اللذان قامت بهما أنتيجونى فى الاسطورة الاغريقية وهى مصاحبة ابىها المنفى الأعمى ومواراة جثة أخيها القتل التى خرم أخوها الثانى دفنها ، وزعمها فيلكوكسكى على الثلثين من نبات أخناتون ٠

ومن الممكن ادراك الأصل المصرى الذى نبعت منه مجموعة اساطير طبية اليونانية من حقيقة واحدة ، وهى ان مشكلة دفن الجثة تحتل المكانة الأولى فى فكرة المسرحية ، اذ أن موضوع مسرحية أوديب فى كولونا وكذلك مسرحية ( أنتيجونى ) و ( سبعة ضد طبية ) هو المشكلة التى تثار حول دفن الجثث ، كما كان أهم مايشغل بال أوديب وهو ملك ان يدفن فى أرض طبية بعد مماته ، بيد أنه لايعود الى طبية بعد نفيه ٠

وفى رواية سوفوكليس عن الاسطورة يصر أوديب على ان تتوارى مقبرته عن الأعين ، ويظل مكانها سرا لايعرفه انسان سوى ملك أرض أتیکا ، ولم يكن مثل هذا التصرف غريبا على أرض مصر حيث كان الملوك يعملون على اخفاء مقابرهم ٠

ان هذا الاشتغال الدائم بالدفن والاهتمام البالغ بالثوى الأخير لهو ظاهرة لضرية الطابع وليفتت يونانية ٠

كما ان كهف أنتيجونى ( المقبرة ) الذى حفر فى الصخرة ليس يونانياً أيضاً ، اذ كان اليونان يحرقون جثث موتاهم أو يدفنونها فى الأرض ، ولكن يندر تماماً أن ينحتوا مقابرهم فى الصخر ، ومع هذا فالمصريون سواء فى طبية أو تل العمارنة كانوا ينحتون قبورهم فى الصخر ، ومن ثم فان مقبرة فى كهف صخرى تعد أمراً غريباً على أرض اليونان ٠

هذا ملخص سريع لذلك البحث المقارن الذى استُخدم منهجاً أشبه بمنهج الزواية البوليسية ومان أحد أبدا يمكنه معرفة هذه الحقائق على وجه يقينى ، وكلها اجتهادات تقوم على اساس ان معظم الاساطير استمد أصله من التاريخ ، وقد أشرنا الى كثرة استخدام الفاظ الترجيح وان كان يخلص منها الى نتائج يوحى للقارئ انها مؤكدة ٠



ولئن كانت هذه النظرية موضع احتمال وشك ، فإنه ما من شك ان مصر قد استردت أوديب فى العصر الحديث ، حين بدأ الأدب العربى نهضته واستفاد من خبرات آداب أخرى فى مقدماتها الأدب الاوربى . وماتضمن من أشكال أدبية لم يكن الأدب العربى يمارسها الا بشكل بدائى جدا وفى مقدماتها فن المسرح . والأدب العربى الحديث لم يستفد من تجزية الأدب الاوربى شكلا فحسب ، بل شكلا ومضمونا ، فقد حاول كتاب المسرح المصرى الحديث ان يعالجوا بدورهم بعض الموضوعات التى عالجهها كتاب المسرح الاوربى ، لكن من وجهة نظرهم ، فكما ان قصة اخناتون - على النحو الذى استخلصه لنا فيلكوفسكى من قراءته الآثار الفرعونية ، لم تثقل بنصها الى الاساطير الاغريقية ، بل امتزجت بالروح الاغريقية وفى مقدماتها فكرة القدر التى تسيطر على الاسطورة وتهبها الطابع الاغريقى ، فان قصة أوديب بدورها قد عادت الى الظهور فى مصر وفى القرن العشرين - بعد حوالى أكثر من ثلاثة آلاف عام - لتصطبغ بالطابع الاسلامى ؛ ذلك ان أوديب منذ نفا فى المسرح الاغريقى لم يتوقف عن رحلته وتجواله فى الزمن منتقلا من أديب الى أديب ، مطورا شخصيته بما يتفق وذوق العصر والمجتمع الذى يطل منه .

والأربعة الذين عالجوا أوديب فى المسرح المصرى هو توفيق الحكيم ( ١٩٠٢ ) وغللى أحمد باكثير ( ١٩١٠ - ١٩٦٩ ) وعلى سالم ( ١٩٣٦ ) وفوزى فهمى أحمد . وقد نشر توفيق الحكيم مسرحيته ( الملك أوديب ) عام ١٩٤٩ بينما نشر على أحمد باكثير مسرحيته ( مأساة أوديب ) بعد ذلك بقليل ، أما مسرحية على سالم ( انت اللى قتلت الوحش ) فمثلت ونشرت بعد ذلك بأكثر من عشرين عاما ( عام ١٩٧٠ ) بينما مسرحية فوزى فهمى ( عودة الغائب ) فقد كتب فى مقدماتها انها ألقت عام ١٩٦٨ ولكنها لم تمثل الا عام ١٩٧٧ ، فهما من جيل تسال لكل من جيل توفيق الحكيم وباكثير .

أما توفيق الحكيم فكان قد قام من قبل بمحاولات لعرض التراجيديات الاغريقية مدثرة فى غلالة من العقلية العربية بهدف أحداث اتزان بين العقليتين والأدبيين وذلك عندما نشر مسرحيته أهل الكهف عام ١٩٣٦ . والتراجيديات بمعناها الاغريقى هى الصراع بين الانسان وقوى خفية فوق الانسان ، ويرى توفيق الحكيم ان التراجيديات بهذا المعنى تنبع عن شعور دينى ، لأن أساسها هو احساس الانسان انه ليس وحده فى الكون (٢٧) .

(٢٧) توفيق الحكيم ، الملك أوديب ، مكتبة الاداب ، القاهرة ، ص ٣٣ .

أما فى القرن السابع عشر ، فان التراجيڤيا أصبحت صراعا بين الانسان ونفسه ، وهكذا بدأ الشعور الدينى فى الانطفاء .

ويعلن توفيق الحكيم انه اختار أوديب لأنه تأملها فأبصر فيها شيئا لم يخطر على بال سوفوكليس ، أبصر فيها صراعا ليس فقط بين الانسان والقدر كما رأى الاغريق ومن جاء بعدهم بل أبصر فيها صراعا بين الواقع والحقيقة ، الواقع المرغد الذى كان يعيش فيه أوديب بعد ان أصبح ملك طيبة وزوجا لملكها جوكاستا ، والحقيقة التى وقفت حائلا امام هذا الواقع حتى هدمته ، وهى أنه كان قد قتل والده دون أن يدري منذ سبعة عشر عاما . وان جوكاستا التى هى فى الواقع زوجته هى فى الحقيقة ( أمه ) . فالواقع ابن الحاضر والحقيقة بنت الماضى ، وقد انتصرت الحقيقة على الواقع فانتحرت جوكاستا وفقا لأوديب عينيه .

ولقد تعلم توفيق الحكيم دروسا ممن سبقوه فى معالجة أوديب من أبرزهم اندريه جيد الذى جعل من ايمانه بالانسان مادة خشوع فى النفس فحل ذلك ماكان الخشوع للقوى الخفية العليا وهو بذلك يلخص لنسا عقيدة الاوربى اليوم فى ايمانه بالاشياء فى الكون غير الانسان . أما توفيق الحكيم فقد أبرز ما فى قصه أوديب من تحد للاله أو القوى الخفية وهو ما فى قصة أوديب - كما أبرز عواقب هذا التطاول .

ويقول الحكيم ان شعوره بأن ( الشرقى ) يعيش دائما فى عالمين ، هو الحصن الأخير الذى بقى لنا لنعتصم فيه ضد التفكير الغربى الذى يعيش فى عالم واحد هو عالم الانسان وحده .

ثم يعلن توفيق الحكيم أنه اضطر ان يخرج على قاعدة الموحدة فى الزمان والمكان التى تخضع لها التراجيڤيا الاغريقية لأنه رأى أن جنو الأسرة فى حياة أوديب أمر لا ينبغى اغفاله ، وجو الاسرة عند أوديب لا يمكن أن يكون خارج البيت ، بينما حوادث التراجيڤيا الاغريقية دائما فى ميدان عام أو الهواء الطلق .

كما يعلن أنه اضطر أيضا أن يجرّد القصة من بعض المعتقدات الخرافية التى تأبها العقلية العربية الاسلامية ، فجعل تريزياس هو مدبر الأحداث فى بدايتها وليس وحيا المهيا كما تقول مأساة سوفوكليس . فهو الذى لفق قصة أبى الهول عندما قتل لايوس وعمد الى الفتى الساذج صارح الروحوش فأجلسه على عرش طيبة ، فكان كل ذنب أوديب أنه قبل الدور الذى أجبره العراف على لعبه . وهكذا فان أوديب الذى هرب من كورنث لأنه لم يطق الحياة فى أكذوبة ، اذا به يعيش فى طيبة فى

اكذوبة أضخم ، وهكذا أصبح انسانا مثل سائر الناس ولن يصبح عظيما  
الا بمسلكه وذوع موقفه أمام الكارثة • وبذلك لئن جرد توفيق الحكيم  
أوديب من عظمته الاسطورية - وهى هزيمته لأبى الهول - فقد أضفى  
عليه عظمة أخرى صادرة عن فضيلته البشرية متأثرا فى ذلك بروح الدين  
الاسلامى الذى يفاخر بأن نبيه العظيم بشر •

وفى الوقت نفسه فان توفيق الحكيم جعل تريزياس هو المجرم  
الحقيقى لأنه حاول أن يتناول على الاله فيكون هو ، وليس الاله ، منبع  
الاحداث ومصدر الانقلابان ، ولا يلبث أن تتضح عواقب هذا التناول  
وعقابه ، فقد باءت قصة تريزياس بالفشل ، لأن الرجل الذى جلس على  
عرش طيبة لم يكن الا الطفل الذى أراد اقصاءه منذ عشرين عاما •

وهكذا لئن جرد توفيق الحكيم المأساة من خرافتها ، فقد احتفظ  
فيها بذلك الصراع بين الانسان والقوى العليا • كما احتفظ بفكرة  
الانعكاس التى هى حركة هذه المسرحية ، أى أن يتحقق فى النهاية ما حاول  
البطل ألا يقع فيه فى البداية • وان كان قد نقل ثقل الصراع مع القوى  
العليا وفكرة الانعكاس من أوديب الملك الى تريزياس العراف •

واخيرا يوضح توفيق الحكيم ان الطعن الذى أنزله بعينيه لم يكن  
امعانا فى الكبرياء كما ذهب جيد ، ولا رغبته فى أن يبلغ أوج الشقاء كما  
بلغ أوج المجد على نحو ذهب كوكتو ، فهذه كلها - فى رأيه - من قبيل  
التفسيرات الأدبية والذهنية • لكنه - تمشيا مع بشرية أوديب - يرى أنه  
كان شديد التعلق بأسرته ، عميق الحب لجركاستا ، وكانت فجيعته فيها  
وهو يراها على هذه الميتة البشعة أشد مما يحتمل ، وفى لحظة جنونه  
اقتلع عينيه ، فهو قد فعل بنفسه ما فعل من أجلها وحدها •

أما على أحمد باكثير فكان أكثر امعانا فى تجريد المسرحية مما  
يعتبره خرافة ، إذ جعل الكاهن الأكبر لوكياس يخلق نبوءاته ثم يعمل  
على تحقيقها بتدبيره وملكه الى أن تتحقق من بدايتها الى نهايتها •  
ودافعه الى هذا أخط من دافع تريزياس عند توفيق الحكيم • فقد علل باكثير  
تصرفات الكاهن الأكبر فى بدايتها الى أن بوليب ملك كورنث كان ينافس  
لايوس على زعامة هيلاس ، ويخشى أن يكون لخصمه ولد يرث عرشه  
وليس له هو وريث ، فرشا الكاهن الأكبر بعشرين ألف ألف أوبول ليفترى  
وحيا باطلا حتى يحمل لايوس على التخلص من ولده فلا يبقى له وريث •

أما الاله الحكيم فحاشى أن يوحى بمثل هذا الاثم (٢٨) .

وتستمر احداث قصة أوديب كما نعرفها ولكن ليست تحقيقا لنبوءة وحى الهى بل نتيجة لمؤامرة لوكياس كبير الكهنة .

ومعنى هذا أن باكثير يحول الصراع من صراع بين الانسان وقوى أعلى منه ، الى صراع بين الانسان والانسان فيفقدنا الصراع بالمعنى الدينى . ولهذا فانه عندما يتسائل أوديب ساخرا لماذا لم يعلن الوحى أن هناك رجسا فى المدينة من قبل وقد مضى على هذا الزواج الاثم سبعة عشر عاما ، أفكان راضيا عن عمله ثم غضب اليوم ؟ إذن لماذا أثار اليوم غضبه (٢٩) ندرك أن باكثير يريد أن يقول أنه لو كان هناك وحى الهى حقيقى لأعلن سخطه من أول يوم تم فيه الزواج الاثم . أما أن يقع بعد سبعة عشر عاما وبعد أن أنجب أوديب من أمه ابنتين ويتبين فتفسيره أن الأمر كله من تدبير انسان يفترى على الاله .

وفى موقع آخر يقدم باكثير تفسيراً انسانيًا وذلك على لسان أوديب حين يعلن للشعب أن الرجس كان موجودا من قبل ، فليس إذن هو سبب ما هم فيه من عذاب ، إنما السبب أن أموال الأمة تتكدس فى أيدي الكهنة يحتجزونها من دون الشعب الذى يموت جوعا . ولئن تزول المجاعة - وهى ليست طاعونا عند باكثير - إلا بمصادرة أموال المعبد وتوزيعها بالعدل ، ومن الطبيعى أن تختلف إذن نهاية أوديب باكثير عن نهاية أوديب سوفوكليس ، فهو لا يفتأ عينيه إنما يغادر مدينة طيبة وهو أقرب الى الجنون .

وتتردد فى مسرحية باكثير كثير من التعبيرات الاسلامية أكثر مما تتردد فى مسرحية توفيق الحكيم ، حتى ليخيل لي أن تريزياس ليس عرافا بل فقيها اسلاميا . كما يرفض باكثير بوضوح فكرة الانسان المسير ويعلن أكثر من مرة على لسان فقيمه تريزياس أن الاله بحكمته خلق الخير والشر ، ومنحنا عقلا نميز به بينهما ، ومعنى هذا أن الانسان هو الذى يصنع قدره وليس العكس .

وهكذا غير باكثير تماما من المفاهيم الأساسية التى تقوم عليها مسرحية سوفوكليس بعد أن أقصى دور القوى العليا عنها . ومما يجدر

(٢٨) على أحمد باكثير ، مأساة أوديب ، لجنة النشر للجامعيين ، القاهرة ،

ص ٢٢ .

(٢٩) المرجع السابق ، ص ٩٣ .

التنويه به ان لعلي باكثر مسرحية اخرى بعنوان اخناتون ونفرتيتى ،  
ولكنه فعل ما فعله سيجموند فرويد الذى تحدث عن كل من أوديب  
واخناتون ولكن لم يدر بخلده احدهما ان لايهما أية علاقة بالآخر على نحو  
ما فعل ايمانويل فليكوفسكى .

ولقد ألقى على باكثر ضوءا على طريقة معالجته لمسرحية أوديب  
في محاضراته في فن المسرحية من خلال تجاربه الشخصية التى ألقاها  
عام ١٩٥٨ على طلبة معهد الدراسات العربية العالية بالقاهرة ونشرت  
فيما بعد ، فقال ان المسرحية قد حافظت على شخوص الاسطورة وحوادثها  
كما هي فى الأصل إلا فى بعض التفاصيل الثانوية التى لا تخرج عن  
اطارها العام ، وان وضعت لكل حادث من حوادثها تفسيراً يختلف في  
مدلوله الأصلي (٣٠)

ونحن لا نوافق باكثر على أنه لم يغير الا فى بعض التفاصيل  
الثانوية التى لا تخرج عن اطارها العام ، لأنه - كما قلنا - غير من  
المفاهيم الأساسية التى تقوم عليها مسرحية سوفوكليس واهمها رفضه  
دور القوى العليا .

غير ان باكثر استطرد قائلاً اننا اذا تأملنا مسرحيته وجدنا لها دلالة  
تعكس واقعنا العربى - وعلى وجه الخصوص الفترة بين حرب فلسطين  
( ١٩٤٨ ) والثورة المصرية ( ١٩٥٢ ) - بدقائقه وتفصيله « لقد خضنا  
حرب فلسطين بجيوشنا الستة أو السبعة فماذا كانت النتيجة ؟ خسرنا  
الحرب حيث كسبتها اسرائيل فأضيفت الى رقعتها اراض واسعة ، فهل  
كان ذلك طبيعياً اقتضاه ضعف العرب وقوة اسرائيل أم كانت المسألة كلها  
مدبرة من قبل - ومتى بدأ هذا التدبير ؟ ألم يبدأ منذ أعلن بلقر وعدده  
المشتوم باقامة وطن قومى لليهود فى فلسطين ؟ فانظروا الآن الى قصة  
المسرحية ألا ترون فيها مشابه من هذا الذى حدث ؟ لقد أعلن لوكياس  
نبوءته الكاذبة قبل مولد أوديب ثم وجه الأحداث نحو تحقيق هذه  
النبوءة حتى تحققت . وكان أوديب هو الذى سعى بنفسه الى خوض  
غمار التجربة ، متحدياً تلك النبوءة حتى وقع فى صميم المأساة طبقاً لخطة  
مرسومة لا يدرى هو عنها شيئاً ، تماماً كما سعى العرب الى خوض غمار  
الحرب ضد اسرائيل ، متحدين بزعمهم كل القوى التى تناصر اسرائيل  
حتى وقعوا فى صميم المأساة طبقاً لخطة مرسومة لا يدرون عنها شيئاً .

---

(٣٠) على أحمد باكثير ، جامعة الدول العربية معهد الدراسات العربية العالية ،

القاهرة ، ١٩٥٨ ، ص ٨٩ .

وفى حرب فلسطين همدتان الأولى والثانية أفلا تجدون فى قصة المسرحية مشابها لهما فى ذهاب أوديب الى طيبة مرتين : فى الأولى ليقتل أباه والثانية ليتزوج أمه (٣١) .

ثم يشبه الطاعون الذى انتشر فى طيبة والذى كان سببه استيلاء المعبد على الاراضى الزراعية حتى لم يبق للشعب فيها الا القليل بالاقطاع الذى كان متحكما فى مصر وغيرها من البلاد العربية والذى كان مسئولا عن كثير من المأسى بلغت قممها فى حريق القاهرة .

ومصادرة أملاك المعبد وما تلاها من توزيع الاراضى على شعب طيبة يذكرنا بما قامت به الثورة المصرية من المصادرة والتوزيع .

ومن الذى اقم بذلك فى الأول ؟ اليس أوديب الذى تجرع قصة المأساة وعانى نلها وخزنيها ؟ .

ومن الذين قاموا بذلك فى الثانية ؟ اليسو هم الذين اکتوا بحرب فلسطين وعانوا ذل المأساة ؟ .

ومتى جاء الانقاذ فى الحاليتين ؟ ألم يجيء حين اشتد الكرب وعظم الخطب ؟ .

وهكذا تستطيعون ان تمضوا فى استنباط وجوه الشبه بين هذه المأساة كما صورتها المسرحية ، وبين واقعنا العربى ، لا على أساس الرمز الجزئى الذى يخص كل شخص أو كل حادث فى احدها بشخص أو حادث فى الآخر ، ولكن على طريقة الرمز الكلى الشائع فى المسرحية كلها . . . فقد يرمز الشخص أو الحادث الى أكثر من شخص أو حادث .

ويختم على باكثر القاء الضوء على ما فى مسرحيته ( مأساة أوديب ) من رمز بقوله :

ان الرمز هنا يتذبذب فيمس وترا هنا ويمس وترا هناك كالسيمفونية التى يثير توقيعها فى نفسك مختلف المشاعر والاحاسيس دون ان تستطيع على التحديد ان تقول : هذه النغمة تثير كذا وكذا من المشاعر ، وهذه النغمة تثير كذا وكذا من الاحاسيس (٣٢) .

أما معالجة على سالم التى قدمت على مسرح الحكيم بالقاهرة عام

(٣١) المرجع السابق ، ص ٨٦ - ٨٧ .

(٣٢) المرجع السابق ، ص ٨٨ - ٨٩ .

١٩٧٠ ثم نشرتها دار الهلال بعد ذلك . فانها فى حدود علمى المعالجة الوحيدة فى العالم التى يعلن مؤلفها على غلافها انها كوميدية وليست مأساة . ولعل هذا هو السر فى انها باللغة العامية المصرية فى معظمها وليست بالفصحى ، لا لأنها كوميديا فقط - واللهجة العامية أنجح فى الاضحاك لأنها أكثر مباشرة وتلغى المسافة بين الممثل والمتفرج - بل لأن مؤلفها حاول ان يلغى البعدين الزمانى والمكانى أيضا . وكانت اللغة العامية احدى وسائله فى هذا الالغاء .

وفى مقدمة على سالم لمسرحيته ( أوديب ) أو ( انت اللى قتلت الوحش ) يشير الى بحث ايمانويل فليكوفسكى الذى سبق ان عرضنا له، وردد القول بأن سوفوكليس وان لم يغادر أرض اليونان فقد كان صديقا للمؤرخ اليونانى هيرودت الذى زار مصر كثيرا وكان يسمح له بمشاهدة طقوس معينة محرم على الشعب ان يراها . ويقول انه ربما لم تكن مسرحية أوديب سوفوكليس سوى اعداد اغريقى لمسرحية مصرية تقدم نفس الاحداث ويتولى اخراجها كهنة آمون فى معابدهم، ولعلمهم كانوا يعرضونها على كبار الشخصيات ممن زوار مصر كنوع من الاعلام الموجه لتشويه صورة الملك اخناتون بعد ان انتصروا عليه وعلى مبادئه واعادوا عبادة آمون مرة أخرى .

ويمضى على سالم فى تدعيم رأيه فيشير الى مسرحية جان كوكتو ( الآلة الجهنمية ) فيرى ان الجو الفرعونى فرض نفسه عليه بحيث لم يستطع التخلص منه فصور أبا الهول على أنه فتاة جميلة يرقد على حجرها أنوبيس اله الموتى فى مصر . وأندريه جيد فى مسرحيته أوديب يجعل بولينيس ابن أوديب يغازل أخته انتيجون ويعرض عليها الحب ، وعشق الأخت والزواج منها عادة ملكية فرعونية قديمة . ولهذا كله عاد سالم بأحداث مسرحيته أوديب الى طيبة مصر القديمة وليس طيبة اليونان ، كما أعطى نفسه الحق فى تجريدها من كل المفاهيم اليونانية القديمة التى تتضمن أساسا الانسان وعلاقته بالاقدار والآلهة . هذا هو الاستبعاد الأول ، الاستبعاد المكانى .

أما الاستبعاد الزمانى فيتمثل أولا فى تصوير استخدام أهل طيبة الاختراعات الحديثة كالاذاعة والتليفزيون ، ويتمثل الاستبعاد الزمانى الثانى فى شكل المسرحية وطريقة اخراجها ، فقد استخدم المؤلف فى الفصل الثانى التقدم التكنيكى الذى حققته التجارب المسرحية المعاصرة فى بث حركة سريعة نابضة فى أرجاء المسرحية يتطلبها دائما المسرح الفكرى

لديفع الإملال • كما تم الغاء المسافة الزمانية ثالثا - وبطريقة أكثر وضوحا:  
ب- في الفكرة التي تقوم عليها المسرحية • فالمأساة لم تعد مأساة أوديب ،  
بل مأساة طيبة وشعبها فهي تستأجر من يحل لها اللغز وتكافئه على هذا  
بأن تجعله ملكا عليها ، ولكن إذا حدث وتصدى فرد لعمل بطولى مثل  
إنقاذ أمه ، وأفلح في هذا ، فأننا لا نلبث أن نتبين حقيقة ما فعل • أن  
الانقاذ وهم زائف ، هو في الحقيقة تأجيل مؤقت للهزيمة • لهذا فأن  
تريزياس يسخر من اسطورة أوديب القديمة قائلا : هل قرأتم أن ملكا تربع  
على العرش لمجرد أنه حل إحجية ، افرضوا أن أوديب غير موجود وسطكم ،  
فماذا كنتم تفعلون ؟

أنفذ أوديب طيبة من الوحش ، أو هكذا قيل على لسان خبراء الدعاية.  
في المدينة وصدق الناس النبأ وانصرفوا الى أعمالهم اليومية وانقطع  
أوديب لاختراعاته ومكتشفاته ليبنى أمته على أساس المنجزات المادية  
وحدها ، بينما ترك حاشيته تخرب نفسيات الشعب ، بدعوى العمل على  
أن ليتف الشعب حول مليكهم • وهنا كمنث المأساة ، فلا فائدة من الاختراعات  
والاكتشافات ما لم يصحبها بناء الانسان ، والكارثة أن ما يحدث هو هدم  
الانسان • لذلك يعود الوحش من جديد الى الظهور • وحين يطالب  
الناس بملاقاته من جديد يجيبهم بأنه سيلبى طلبهم ويحل اللغز ويقتل  
الوحش ، ولكن حين يموت ماذا هم فاعلون • لذلك يذهب شعب طيبة  
لملاقاة الوحش فيلقى الهزيمة • وحين يتسائل أوديب عن سبب الهزيمة  
مع أنه طور طيبة آلاف البسنيين واخترع للباس كل ما يصنعه الانسان في  
المستقبل ، يرد عليه تريزياس قائلا : واخترعت أيضا يامولاى أسوأ اختراع  
في التاريخ • ( الخوف ) الاختراع الوحيد الذي يفسد كل الاختراعات  
الأخرى : ويعلن أن اللغز الحقيقي هو أن يجبر الانسان من الخوف  
والتملق والشك من أجل كل الطباقات الابداعية بداخله ، ومن يحل هذا  
اللغز هو الذي يستحق ببساطة لقب الحاكم •

وهكذا غير على سالم الاسطورة تماما ، فأحالها الى كوميديا وان  
كانت روح المأساة تتغلغل في احداثها وأصبحت وقائع المأساة القديمة  
مجرد أصداء باهتة تنبعث من ماض قديم ، مجرد أداة يطوعها المؤلف  
المسرحي ليعكس قلقه وقلق عصره ومجتمعه ويقدم خلالها رؤيته وكلمته •

ونأتى أخيرا الى صياغة فوزى فهمى في مسرحيته ( عودة الغائب )  
فنجد أنه ظل محتفظا بروح المأساة ولهذا فإنه كتبها بالفصحى بل بأسلوب  
أقرب الى روح الشعر من حيث التقديم والتأخير والسجع المتناثر خلال



الحوار . اما الصراع فليس صراعا بين الانسان والقدر ، ولا بين الحقيقة والواقع . الخ . . . لكنه صراع اجتماعي في جوهره ، الشعب احد طرفيه وأوديب يتزعم هذا الطرف لأنه يحقق أحلام الشعب ويدافع عن حقوقه . « هو في تاريخ طيبة ليس له مثيل ، ملك يدفع بعيدا عنه المنافع الشخصية . وينتزع الثروات من الأرض لا لنفسه بل لكل الناس ، أمر لم تعتده سلبية » (٣٣) .

اما الطرف الآخر فهم أعداء الشعب وعلى رأسهم كريون أخو الملكة والعراف تريزياس ، ويعبر كريون عن موقف هذا الطرف حين يعلن قائلا : ان ما أسوقه هو حصاد تجربة عشتها ، فأنا من بيت حكم ، ألفت التعامل مع هذه الجماهير . . . انهم لا يثقون بنا . . . انهم يعلمون اننا فوقهم . . . نحن غيرهم . . . وهم دائما أعداء لمن يحكم (٣٤) .

وهؤلاء كانوا يريدون من أوديب ان يملك ولا يحكم ، لا يهمهم ان تحبهم الجماهير بل ان تطيعهم . وكانوا يعتقدون ان قتل لايرس تم نتيجة تدبيرهم ، لكن النتيجة جاءت على غير ما دبروا ، فبدلا من أن يخلوا لهم الجو ويحققوا مطامعهم ، حل أوديب اللغز فأصبح من حقه ان يحل محل الملك المقتول ويتزوج زوجته .

ولئن كان أوديب في الفصل الأول ( التعرف ) يتعرف على حقيقة ما ارتكبه بما لا يختلف كثيرا عما في مسرحية سوفوكل ، فان في الفصل الثاني ( القرار ) نجده يتخذ قرارا مخالفا تماما لما اتخذته أوديب سوفوكل ، لأنه لا يفعل ما فعله سلفه حين فقأ عينيه وتخلى عن عرش طيبة ، فمعنى هذا أنه تخلص من شعب طيبة وتركه نهبا لمستغليه . ثم لماذا يفعل بنفسه هذا ولم يخطئه لا هو ولا أمه . لأنهما ليسا أشرارا ، وسيثبتان لأنفسهما ولن بعدهما بأنهما حقا أبرياء وأنهما محيا الضلال من حياتهما لحظة تبيناه . ثم أنهما ليسا مسئولين عما جرى لهما .

وهكذا قرر أوديب ألا يدع العمر يضيع في باطل وان يفرق رأسه بما أراده لها : صنع مستقبل الناس الطيبين أهل طيبة (٣٥) . وبذلك فان أوديب ( فوزي فهمي ) يدين أوديب ( سوفوكل ) بأنه أضع عمره في باطل وأنه تحمل مسؤولية لا ذنب له فيها .

---

(٣٣) فوزي فهمي أحمد ، عودة الغائب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،

مسرقيات مختارة ، ١٩٧٧ ، ص ٢٨ .

(٣٤) المرجع السابق ، ص ٣١ .

(٣٥) المرجع السابق ، ص ٥٦ .

ونتيجة لهذه المقدمة اتخذ أوديب قراره : أنه لن يعلن حقيقة قصته ، لأن إعلانها معناه أن يحطم المتلصصون صرحه ويعرفوا جرحه ليعودوا بطيبة إلى الورا ، إلى ما قبل اليقظة من الرقاد حيث الأشباح تعود ، ويفرخ الشر ويباح ، وتعامل كرامة الناس بالنعال(٣٦) .

وعندما تؤكد أمه جوكاستا بأن جريمتها لا يمكن أن تغتفر يقاطعها بالأ جريمة هناك . من أجل ذلك قررا أن يظلا زوجين أمام الناس ولكنهما أمام نفسيهما سيكونان أما وابنا(٣٧) .

ويحاول كريون المندفع المتأمر على أوديب فيحرق رجاله الحقول ويحطمون السدود ولكن مؤامراته تفشل . فيشير عليه تريزياس الخبيث أن يشتري مجلس الشيوخ ليوقف اعضاؤه ضد مشاريع أوديب فيعزلونه عن حوله ويجعلونه وحيدا .

أما جوكاستا فانها تشفق على ابنها وتغري وصيفتها أوريجانيا بأن تكون زوجته مدعية أن مرضا خبيثا يحول بينها وبين أوديب بأمر من الاطباء . وقد اتضح أن أوريجانيا تحب أوديب لأنها تحب فيه وطنها فى ثوبه الجديد .

وعندما يشى كريون لأخته جوكاستا بالعلاقة غير الشرعية بين أوديب وأوريجانيا يفلت منها لسانها معلنة أن أوديب ابن دمها . وحين ينتشر الطاعون يجدها كريون وتريزياس فرصة ذهبية لهما . فتريزياس ما يزال يعمل بكهانتها ، فيطالب أوديب أن يرحل لأنه قاتل أبيه ومعاشر أمه فأساراه ليست بمنأى عن سكان الأوليمب ، لكن أوديب يتصدى له معلنا أن ظل سكان الأوليمب على الأرض رقيق وسلام بينما تريزياس يخضب بالموت أرض طيبة ، ويطالبه بأن يمرغ اطماعه فى الوحل والا يجعل موت البشر سلاحه مستثمرا زمن الضيق ، ويتحسر أوديب على ضيعة الآمال فى عالم الأحقاد(٣٨) . ويشيع تريزياس فى طيبة أن سبب الدمار وجود من ارتكب معصية فى طيبة ويجب التخلص منه ، فيرد أوديب ردا منطقيا : فالعقاب فى الشرائع لمن ارتكب الخطأ ولا يمكن للمآلهة أن تساوم ولا ترضى أن يدفع شعب دمه المسفوك عقابا لمن ارتكب الخطأ ، بل العقاب يحتمله مرتكب الخطأ والا فالآلهة اذن آلهة ظالمة .

(٣٦) المرجع السابق ، ص ٥٨ .

(٣٧) المرجع السابق ، ص ٦٠ .

(٣٨) المرجع السابق ، ص ١١٦ .

لكن أوديب يضطر فى النهاية الى ان يعلن ان حجب الحقيقة عن الشعب هو خطيئته ، ولكن الكورس يبرىء أوديب معلنا انه ليس هناك لعنة بل هناك مؤامرة ، وان هذه المؤامرة تتستر فى ظل المعبود . ولكن الكورس يعود فيعاتب أوديب معلنا : كتمت عنا جرحك ونحن شعبك ، صار صمتك وحشا آخر يترصده بنا ، أوديب انت بسقطتك وصمتك لست لنا (٣٩) .

حينئذ يستجيب أوديب لرغبة شعبه معلنا ان الديمقراطية لن تنحني أمام سلطته . فلتصنع طيبة مصيرنا ولتمارس حريتها ولتعلم ان امامها الرطيق غير مغروش بالورود . . . « ايها الطيبون انا لا أخالف أجمعكم ، انتم ترفضوننى وهذا حقكم ، كى لا تبقى حريتك وهما وشعارا مرفوعا . . لكن الانتصار الحقيقى لكم هو ان تستمروا بهذا القدر من الشجاعة فى ممارسة حريتك امام مواقف أخرى مماثلة . . . وداعا وأنا اترككم احرارا من ذلك الخوف » . ثم يصرح بمعارضته لسلفه أوديب سوفوكل : اما انا فقد كان على ان أفقا عيني كما تحكى قصتى ، فاذا كان أوديب على سالم قد علم الناس الخوف فان أوديب فوزى فهمى قد حررهم منه (٤٠) .

ويبدو ان فوزى فهمى يسقط على أسطورة أوديب موضوعا معاصرا ، وان كان فى الواقع موضوعا جديدا قديما لأنه يتصل بأساليب الحكم فى كل عصر وفى كل مكان . ونحن نلاحظ انه احتفظ من ناحية الموضوع بجانب من الاسطورة القديمة وتخلى عن جانب آخر أبرزه الصراع مع القدر الذى حل محله الصراع الاجتماعى ، اما من ناحية الشكل فكان أكثر احتفاظا بالشكل الاغريقى للمسرحية اذ احتفظ بالكورس وبروح الشعر وبالشخصيات الرئيسية وبزمناتها ومكانها ولكنه قسمها الى ثلاثة فصول .

لقد استرد ادياء مصر - ومن مختلف الأجيال - أوديبهم بعد ان تغرب طويلا ، ووجدوا فى شخصيته طواعية لأن يؤقلموه مع عقائدهم حينما ومع همومهم حينما آخر ، فارتدت ثيابنسا وتحديث بلغتنا ، ولا غرابة فإوديب شخصية خصبه تلاقت مع مواهب خصبه .



وهكذا كما قام أوديب برحلته المكانية من كورنث الى طيبة قام برحلة أخرى زمانية بدأت فى القرن الخامس قبل الميلاد ، بل قبل ذلك فى عصر

الاساطير المجهول الذى منه نبعث القصة ، ثم استمرت رحلته عبر القرون ،  
قرنا وراء قرن حتى القرن العشرين ، ونحن نراه يعبر امامنا فى طريقه  
الى قرون أخرى كثيرة مقبله • وهو فى خلال رحلته يأخذ من كل عصر  
ومن كل مجتمع ويعطيه ، يأخذ ملامح العصر أو المجتمع ويعطيه فى مقابل  
ذلك لغزه ، يلقيه عليه كمالقى أبو الهول لغزه من قبل عليه • ولقد كان  
جوهر الاجابة دائما واحدا وهو : الانسان • لكن أى انسان ؟ حينما تكون  
مأساة الانسان إن قوى أكبر منه تصارعه وتصرعه ، وحينما آخر تكون  
مأساته — على العكس من ذلك — انه وحيد معزول فى غيبة هذه القوى •  
مرة تكون مأساة الانسان ان هذه القوى تسيره ولا خيار له لأنه تحت  
رجمتها ، ومرة أخرى تكون مقساته انه حر مختار قد ألقيت المسئولية كلها  
على عاتقه •

## للمؤلف

---

### ١ - قصص قصيرة :-

- ١ - العشاق الخمسة ، طبعة أولى ، الكتاب الذهبى ، روز اليوسف القاهرة ، ١٩٥٤ ، طبعة ثانية ، الكتاب الماسى ، الدار القومية ، ١٩٦٦ .
- ٢ - رسالة الى امرأة ، الكتاب الذهبى ، روز اليوسف ، القاهرة ١٩٦٠ .
- ٣ - الزحام ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٩ .
- اغيد نشر قصص هذه المجموعات مع بعض الاضافات .
- ٤ - حلاوة الروح ، كتاب اليوم ، دار إخبار اليوم ، القاهرة ، ١٩٧١ .
- ٥ - مطاردة منتصف الليل ، سلسلة اقرأ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٣ .
- ٦ - آخر العنقود ، كتاب اليوم ، دار إخبار اليوم ، القاهرة ، ١٩٧٤ .
- ٧ - الأم والوحش ، ١٩٨٢ .
- ٨ - قصص من التراث العمانى ، مكتبة مجاز ، مسقط ، ١٩٨٧ .

### ب - نثر غنائى :-

- ٩ - المساء الأخير ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣ .

### ج - دراسات :-

- ١٠ - دراسات أدبية ، مكتبة النهضة ، القاهرة ، ١٩٦٤ .
- ١١ - دراسات فى الأدب العربى المعاصر ، مؤسسة التأليف والنشر ، القاهرة ١٩٦٤ .
- ١٢ - دراسات فى الحب ، كتاب الهلال ، القاهرة ، ١٩٦٦ .  
ويتناول مؤلفات التراث العربى فى موضوع الحب والصداقة وقد أعيد نشره بعنوان « الحب والصداقة فى التراث العربى والدراسات المعاصرة » ، دار المعارف القاهرة ، ١٩٧٦ .
- ١٣ - دراسات فى الرواية والقصة القصيرة ، مكتبة الانجلو ، القاهرة ، ١٩٦٧ .
- ١٤ - اللامعقول فى الأدب المعاصر ، المكتبة الثقافية ، مؤسسة التأليف والنشر ، ١٩٦٩ .
- ١٥ - الرواية المصرية المعاصرة ، كتاب الهلال ، دار الهلال القاهرة ، ١٩٧٣ .
- ١٦ - القصة القصيرة نظريا وتطبيقا ، كتاب الهلال ، دار الهلال القاهرة ، ١٩٧٧ .
- ١٧ - نماذج من الرواية المصرية ، « مشروع المكتبة العربية » ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٧ .
- ١٨ - القصة والمجتمع ، « سلسلة كتابك » دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٩ .
- ١٩ - شكوى الموظف الفصيح ، كتاب الهلال ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٨٠ .
- ٢٠ - الروائيون الثلاثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٠ .
- ٢١ - رحلتى مع القراءة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٢ .
- ٢٢ - مع القصة القصيرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ .
- ٢٣ - سندباد فى عمان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

#### د - اعداد وتقديم :-

٢٣ - سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى ، الهيئة العامة للكتاب  
« مشروع المكتبة العربية » ١٩٧٥ .

٢٤ - الليلة الثانية بعد الألف ، « مختارات من القصة النسائية فى  
مصر » ، الهيئة العامة للكتاب « مشروع المكتبة العربية » ، القاهرة ،  
١٩٧٦ .

#### هـ - ترجمات : -

٢٥ - أوديب للكاتب اللاتينى سينكا ، اعداد تدهيوز ، سلسلة  
المسرح العالمى « وزارة الاعلام الكويت ، ١٩٧٦ .

رقم الايداع ١٩٨٨/٨٠٢٥  
الترقيم الدولي ٢ - ٢٠٠٢ - ٠١ - ٩٧٧

الهيئة المصرية العامة للكتاب